NICOLA SEVERINO

PAVIMENTI COSMATESCHI DI ROMA: STORIA, LEGGENDA E VERITA'

VOL. 1 INTRODUZIONE ALL'ARTE COSMATESCA

Il primo libro che narra la storia e sfata la leggenda dei pavimenti cosmateschi di Roma

Edizioni ilmiolibro.it 2012

Nicola Severino

Pavimenti cosmateschi di Roma
Storia, leggenda e verità
Vol. 1 – Introduzione all'arte cosmatesca
Prima edizione, Roccasecca (FR)
www.ilmiolibro.it 2012

have loved and studied the beautifull Roman pavements
for fifty years and even now would go a day's journey
to see one uknown to me.
It is a pity so few have been photographed and that one has
to rely on one's sketch book or one's memory to
recall them in their various loveliness.

Edward Hutton, The Cosmati, London, 1950

INDICE DEL PRIMO VOLUME

I COSMATI, CENNI STORICI

Premessa

Questo volume non pretende di delineare una storia completa e dettagliata dell'arte cosmatesca. L'intento principale è quello di offrire al lettore un libro che costituisca un aggiornamento valido sullo studio dei pavimenti cosmateschi di Roma e, allo stesso tempo, una piccola guida alla visita delle opere più importanti conservate in più di una trentina di basiliche e chiese principali.

Tuttavia questo studio vuole essere anche un aggiornamento dello stato in cui versano i pavimenti cosmateschi romani al giorno d'oggi e, insieme, un tentativo di analisi degli stessi alla ricerca degli elementi stilistici che possono aiutare a classificarli come opere della bottega di Lorenzo o di altri artefici marmorari.

Nel discutere dei pavimenti, incontreremo spesso anche altre opere di grande pregio artistico, sempre eseguite dalle scuole cosmatesche, cui accenneremo brevemente non tralasciando di farne godere al lettore della magnifica visione dei dettagli fotografici.

Introduzione

Quando nell'agosto del 2010 iniziai ad occuparmi seriamente dell'arte cosmatesca, non avrei mai pensato che nell'anno successivo, e nello stesso mese, avrei potuto dire qualcosa di più rispetto alle relativamente poche conoscenze, generalmente consolidate ed accettate, sull'argomento dei pavimenti cosmateschi. Questi formano un microcosmo di elementi storico-artistici per i quali non è facile, data la pressoché totale assenza di documentazione storica relativa, delineare con sufficiente chiarezza e completezza le vicende che hanno determinato in otto secoli di storia la loro attuale *facies*, così come si vedono al giorno d'oggi nelle varie chiese di Roma e del Lazio. Lo stesso discorso, ovviamente, vale anche per i luoghi di culto fuori del Lazio dove la cultura normanna e romanica delinearono lo stile delle fabbriche religiose anche in Campania e nell'Italia centro-meridionale. In questo studio, però, mi limiterò a quella che può essere considerata il fulcro ed il cuore della vera attività cosmatesca: Roma, non tralasciando gli esempi che è opportuno considerare per i necessari accostamenti stilistici e per i confronti, delle opere presenti al di fuori di Roma ed in particolare nel basso Lazio.

Dell'arte cosmatesca si è molto parlato nell'ambito degli studi architettonici ed artistici, in una più o meno cospicua produzione letteraria che ha visto la pubblicazione di pochi ma significativi testi, ad iniziare dalla metà del secolo XIX, quando la storia dei Cosmati veniva, epigrafe dopo epigrafe, svelata di volta in volta nelle varie interpretazioni degli studiosi. E' così che vennero scritti libri e articoli, veri e propri capisaldi, come l'Architettura di Camillo Boito, i contributi di Gustavo Giovannoni, la bibbia sui Marmorari Romani di Bessone Aureli, e il primo specifico "The Cosmati" di Hutton, nel 1950, seguito dal più famoso *Studies on cosmatesque pavements* di Dorothy Glass, pubblicato come tesi di dottorato in storia dell'arte nel 1980.

Da allora, se si esclude qualche isolato contributo in riviste di difficile reperimento, i Cosmati sembra siano stati di nuovo dimenticati per riemergere in tutta la loro grandezza nel primo decennio del XXI secolo. Rimanendo nell'ambito delle sole pubblicazioni italiane, è significativo il contributo di Enrico Bassan e Luca Creti: il primo con una sorta di guida-itinerario che conduce ai luoghi dei Cosmati al di fuori di Roma, nel Lazio e dintorni; il secondo che esamina minuziosamente nella sua tesi di dottorato le opere della

bottega di Lorenzo, producendo così il primo e più completo volume sulla storia dei veri Cosmati.

Tuttavia, ad oggi, lo specifico argomento dei pavimenti cosmateschi, isolandolo dalla più vasta opera decorativa e architettonica espressa dai marmorari romani tra il XII e il XIII secolo, non è stato ancora trattato in modo organico ed adeguatamente approfondito. In particolare, lo scopo di questo libro è quello di mettere in evidenza e sfatare luoghi comuni relativi alla loro storia in relazione alle definizioni, interpretazioni e descrizioni, spesso erronee, che ne hanno dato gli studiosi. Le ipotesi e gli argomenti qui sostenuti, si basano essenzialmente su due capisaldi: le fonti documentali storiche quando queste ci sono e l'analisi comparativa stilistica, per la prima volta basata su minuziosi confronti fotografici, cercando di cogliere il senso e lo spirito dell'arte che accomuna questa o quella bottega di artefici.

Non si può dire, ovviamente, che questo primo tentativo di delineare una storia ed una verità dei pavimenti cosmateschi di Roma possa pretendere di essere definitivo, ma ciò che credo sia importante è aver potuto mettere a fuoco almeno alcuni punti che prima risultavano inspiegabili, come la presenza di vari stili e varie "mani" in alcuni pavimenti delle basiliche romane, il loro stato conservativo, spesso diverso nei settori di uno stesso litostrato, in relazione al loro aspetto moderno. Mentre qualcosa di più, credo, si è potuto dire sull'identificazione e sulla cronologia dell'opera della bottega di Lorenzo che risulta essere di gran lunga la più operativa in Roma tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo.

Un accenno storico…

Questo libro persegue due scopi principali: il primo è quello di presentare la situazione attuale, reale, dei pavimenti cosmateschi di Roma e di analizzarli in rapporto alla loro vicenda storica; il secondo è quello di presentarli al lettore nel modo più reale possibile attraverso un apparato fotografico dettagliato, che forse qui viene per la prima volta utilizzato come base per il confronto e l'analisi stilistica, in modo che in queste pagine essi possano essere ammirati in tutta la loro bellezza.

Quindi da una parte un documento di analisi che tenta di darne un quadro generale innovativo nelle analisi ed ipotesi; dall'altra una sorta di atlante iconografico che mostri la bellezza dei dettagli delle opere pavimentali realizzate dai Cosmati.

Per fare questo ho preferito alleggerire il testo dai troppo pesanti approfondimenti storici, prediligendo l'analisi visuale attraverso le immagini e rimandando il lettore, per qualsiasi approfondimento, agli altri miei libri che riporto in bibliografia.

Tuttavia, per il lettore che si affacci per la prima volta a questo argomento, sento l'obbligo di dover dare almeno un breve cenno della storia dei Cosmati affinché sia possibile poter inquadrare, anche in maniera semplificata e superficiale, in modo completo l'opera pavimentale all'interno della più lunga e complessa vicenda storica delle botteghe marmorarie romane.

Chi sono i Cosmati?

E facile imbattersi oggi in articoli superficiali in cui, in senso generale, si fa ancora confusione sull'uso del termine "cosmati". Il termine sarebbe più precisamente circoscritto all'opera di un artefice marmorario romano che si firmava con il nome di "Cosma", mentre l'aggettivo è stato coniato "ufficialmente" da Camillo Boito in un suo articolo sull'architettura "cosmatesca", verso la metà del secolo XIX. L'esame successivo e la reinterpretazione di tutte le iscrizioni presenti sulle opere di questi artefici, hanno fatto in modo da poter delineare una cronologia degli stessi e delle famiglie a cui appartennero. Così, si è scoperto che il "Cosma" importante da cui è derivato l'appellativo di "cosmatesco", era il primo figlio di un altro importante marmorario romano, di nome Iacopo, figlio di Lorenzo e questi figlio di un capostipite meno noto dal nome di Tebaldo.

Volendo generalizzare, il termine "cosmatesco" dovrebbe quindi essere circoscritto alla sola famiglia di quel Cosma da cui l'aggettivo è stato in seguito coniato: la bottega marmoraria che generalmente denominiamo di Lorenzo di Tebaldo. Quindi, con Tebaldo marmorario capostipite, artefice attivo dai primi decenni dell'XI secolo, si passa a suo figlio Lorenzo, attestato dal 1162 in poi e quindi al figlio Cosma I, attestato nelle firme delle iscrizioni marmoree dal 1210 in poi. Infine, vengono gli ultimi due esponenti di questa famiglia, figli di Cosma: Iacopo II e Luca, attestati dal 1231 al 1255.

Dopo la metà del XIII secolo, si conosce un altro Cosma che ci ha lasciato qualche firma, ma si è scoperto appartenere ad un'altra famiglia, o ramo, quella di Pietro Mellini. Per questo motivo, preferisco denominare Cosma II questo artista e i suoi figli Iacopo III, Giovanni, Deodato, Pietro e forse un Carlo non bene identificato.

Nella confusione terminologica si associa ai "Cosmati" anche la famiglia di marmorari romani detta dei "Ranuccio" artefice figlio di un Giovanni Marmorario non bene identificato, da cui discendono Pietro (1143), Nicola (1150), e da quest'ultimo Giovanni (1166) e Guittone. Associati ai "Cosmati", troviamo anche la bottega di magister Paulus, con i figli Giovanni, Pietro, Angelo e Sasso, con i più noti figli di Angelo: Nicola e Iacopo, attivi fino agli ultimi decenni del XII secolo. Tuttavia, il termine "Cosmati", dovrebbe identificare essenzialmente solo la famiglia di Lorenzo di Tebaldo dove, tra l'altro, ritroviamo tutte le caratteristiche proprie dello stile che in senso generico definiamo "cosmatesco".

E' un problema forse di lessico, perché sebbene lo stile dei Cosmati sia ben distinguibile da tutti gli altri, la tecnica dell'opus sectile, dell'opus tessellatum e del mosaico ad intarsio di paste vitree è in fondo la stessa in tutte le scuole e botteghe marmorarie d'Italia. Ciò che cambia notevolmente è lo spirito con il quale si fondono tali tecniche nella reinterpretazione di temi di natura religiosa in funzione delle origini stilistiche delle proprie tradizioni culturali: più vicine alla cultura arabo-islamica nel meridione d'Italia, più vicine alla classicità antica a Roma e nel Lazio.

Tra gli artisti che si distinsero nelle opere di architettura semplice e bidimensionale, ma soprattutto nella tecnica decorativa, sono quelli che si sono firmati con il nome di Vassalletto di cui conosciamo primo esponente, poi un figlio di nome Pietro ed un secondo, purtroppo senza nome, che generalmente definiamo "Vassalletto II figlio di Pietro". Essi produssero pregevoli opere, spesso collaborando insieme proprio ai Cosmati, nell'arco di tempo che va dal 1130 al 1262.

I COSMATI E L'ARTE COSMATESCA

I Cosmati, uomini misteriosi

"Che bello! Meraviglioso. Mai visto niente di simile prima d'ora. Sembra impossibile che ci stia camminando sopra, eppure mi sento come fossi guidato da occulte direzioni. E' questo il percorso che devo fare per avvicinarmi al *Sancta Sanctorum*. Chissà cosa vogliono significare tutti questi simboli e motivi geometrici. Certamente sono stati creati per un motivo ben preciso, oltre che per rendere magnifico questo pavimento agli occhi del visitatore…"

E' forse questa una delle più comuni sensazioni che prova il fedele, o il semplice turista, entrando in una chiesa medievale in cui sia stato realizzato un pavimento cosiddetto "cosmatesco".

Siamo nel 2011, eppure non riesco a fare a meno di rimanere sorpreso quando nel dialogare con amici e conoscenti, tra cui anche persone di una certa cultura, noto un certo imbarazzo nel constatare la loro meraviglia e ignoranza di fronte al termine "cosmatesco". Non me ne vogliano coloro che ricordano questi incontri e confesso che lo stesso è valso per me, quando sono venuto involontariamente a conoscenza di questo termine leggendo un libro sugli affreschi medievali. Capita a tutti di restare stupiti nel sentire pronunciare la parola "Cosmati", o "cosmatesco" perché, anche se si tratta di un argomento ben specifico e particolare della storia dell'arte medievale, attualmente sono pochi gli studiosi che la conoscono a fondo.

Quando però, passata la meraviglia e rimasta la curiosità si tenta di capirne di più, si apre un vero e proprio mondo sconosciuto, ricolmo di bellezze artistiche. Allora ci si rende conto di essersi spesso imbattuti in quei straordinari monumenti, magari durante visite guidate oppure occasionali, nelle tante basiliche di Roma, o di altre grandi città italiane; o nei magnifici chiostri di San Giovanni in Laterano, San Paolo fuori le mura, o nella splendida cattedrale di Civita Castellana.

Ci si rende conto di avere già visto da qualche parte simili opere, ma senza sapere che si trattava di "arte cosmatesca".

L'arte senza volto

L'immagine a lato raffigura un giovanissimo Iacopo in atto di aiutare il padre Lorenzo nella preparazione delle piccole tessere di porfidi da utilizzare nel pavimento in costruzione. E' un disegno immaginario dovuto alla fantasia e all'estro dell'archeologa Federica Colaiacomo per dare un "volto" ad uno dei maestri Cosmati più importanti.
Federica Colaiacomo, "Anno 1185. Il mestiere della pietra", Comune di Segni, 2010. Museo Archeologico di Segni.

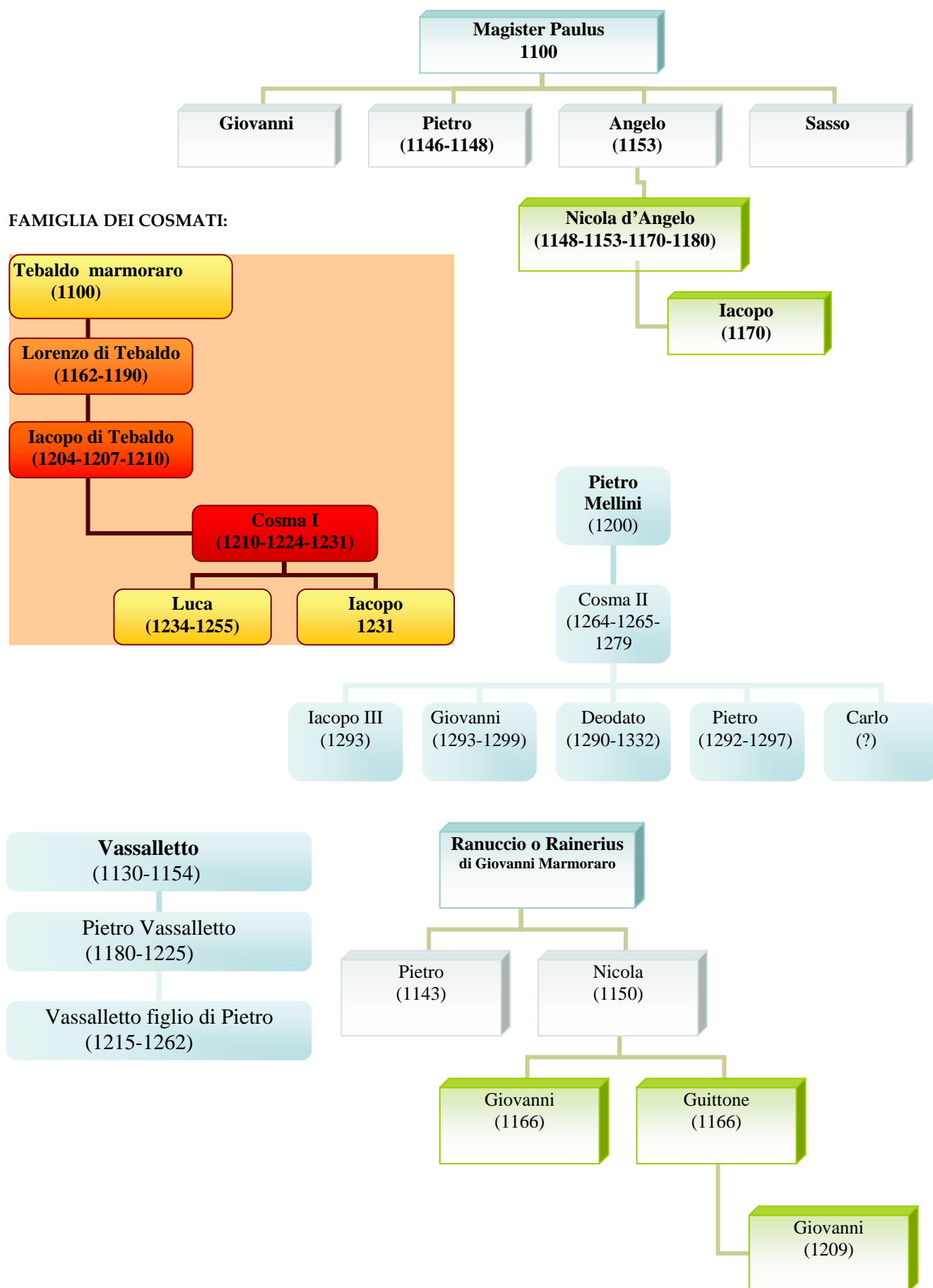
Nell'approfondire, grazie alla curiosità che cresce sempre di più, ci si rende conto subito di trovarsi di fronte ad un argomento poco esplorato e ancora poco divulgato attualmente; ma soprattutto si scopre di non potere più tornare indietro perché ormai la fiamma dei Cosmati ha conquistato chi ha pronunciato il loro nome riaccendendone e risvegliandone la gloria a otto secoli di distanza. E così inizia l'affascinante e misteriosa storia dell'arte cosmatesca.

Essa prende vita, come d'altra parte accade in molte altre vicende della storia umana, attraverso le sole testimonianze epigrafiche che ci sono pervenute e sulle quali gli artisti si firmarono per glorificarsi delle opere realizzate. Nessuno saprà dire mai che volto aveva questo o quell'artista che eseguì questo o quel ciborio, altare, transenna di presbiterio, pavimento, portico, portale, ecc. Possiamo solo immaginare la loro fisionomia, la loro corporatura e i loro volti, attraverso i

canoni di vita che il medioevo ci mostra per un tipico campione di rango sociale, quello a cui i maestri appartenevano, certamente più fortunato rispetto alla massa, ma pur sempre soggetto alle mille traversie che accompagnavano e segnavano le vite di coloro che furono testimoni degli eventi. Siano agli inizi del XIII secolo e, come spesso accade, un nome è particolarmente legato alle vicende artistiche che andiamo a narrare: papa Innocenzo III Conti che possiamo a tutto tondo definire il "papa cosmatesco". Il suo papato fu breve e durò solo dal 1198 al 1216. Diciotto anni in cui l'arte cosmatesca raggiunse il massimo splendore, attraverso la magistrale opera dei suoi massimi esponenti grazie all'appoggio e alle numerose committenze derivate proprio da Innocenzo III. In vero, questa fase di grazia artistica si prolungò per circa un trentennio, fino alla metà del XIII secolo, sotto il papato di Onorio III Savelli, Gregorio IX e Innocenzo IV, ma le vicende e le informazioni in nostro possesso sui maestri cosmateschi in questo periodo sono piuttosto scarse. Così il lasso di tempo che va dall'ultimo decennio del XII secolo, fino alla metà del XIII secolo, si può considerare il cuore dell'arte cosmatesca. Ma cosa c'era prima? E cose venne dopo?

Quello di cui stiamo parlando è l'arte dei marmorari i quali furono artisti che ebbero il loro predominio nell'antica urbe romana, ma anche in altre regioni d'Italia. Una storica *vexata questio*, molto dibattuta soprattutto nei secoli XVIII e XIX, produsse molte diatribe sulla convinzione conclamata da molti autori secondo la quale in Italia e a Roma era andata completamente perduta l'antica arte del mosaico e della pittura. Se in parte ciò era vero perché realmente povera fu la produzione di opere che dimostrassero una continuità di quest'arte come eredità e retaggio dell'Antichità, dall'altra vi erano poche ma significative testimonianze che detta arte non era venuta a mancare del tutto. Tuttavia, nella Roma dell'anno Mille non conosciamo che un solo artista che possa definirsi "marmorario romano", forse discepolo di un certo *Christianus Magister* che aveva realizzato qualche lavoro verso la metà del X secolo. Il nostro artista si chiama *magister Paulus* e del suo nome e della sua esistenza siamo venuti a conoscenza grazie soprattutto ad una scritta che lo cita su uno dei plutei che oggi si vedono nella cattedrale di Sant'Ambrogio a Ferentino, nella Ciociaria. A dire il vero, non sappiamo con certezza se a firmarsi fu proprio lui o, come da qualcuno ipotizzato, se potrebbe trattarsi di una sorta di commemorazione, di un omaggio alla sua memoria di grande artefice, resa dalla coscienza artistica degli altri marmorari che lo seguirono anni dopo, nei lavori di completamento delle opere cosmatesche nella detta cattedrale. Ad ogni modo, se oggi esiste un "*magister Paulus*" nella storia dell'arte medievale è solo grazie a questo pluteo sul quale egli stesso, ci piace pensare, si firmò iniziando una tradizione, quella dell'autocelebrazione *in situ*, che i maestri Cosmati provvederanno poi ad esaltare in modo significativo nella realizzazione delle loro numerose opere.

Con questo misterioso artista, che la tradizione ci ha abituato a chiamare magister Paulus, inizia la storia dell'arte precosmatesca, sotto il pontificato di papa Pasquale II che ci piace definire, come per Innocenzo III, il "papa precosmatesco", per i numerosi lavori che egli commissionò agli artisti romani e forse, in particolare a questo Paulus ed alla sua bottega marmoraria.

CRONOLOGIA DEI MARMORARI ROMANI

Per tracciare una cronologia corretta però, è necessario generalizzare la parola che più spesso si usa, cioè "cosmati" , che di fatto riguarderebbe la sola famiglia di Iacopo e i figli Cosma e Luca quali prosecutori della bottega di Lorenzo di Tebaldo, comprendendo tutta quella schiera di personaggi che si sono succeduti nell'arco di un paio di secoli, a partire dal capostipite Magister Paulus e considerando anche alcune famiglie e personaggi che in modo indipendente hanno strettamente collaborato con i maestri marmorari romani.

Magister Paulus

E' il capostipite da cui si fa iniziare la cronologia dei Cosmati. Se egli non ci avesse lasciato la sua firma "*magister Paulus*" sul pluteo della recinzione presbiteriale del duomo di Ferentino (FR), forse oggi non saremmo a conoscenza neppure della sua esistenza. Nulla si sa, infatti, della sua vita, e nemmeno del suo cognome. A lui sono state riferite diverse opere, ma solo forse sulla base di una datazione storica dei reperti e a presunte similitudini stilistiche nei disegni geometrici di alcuni pavimenti. Attribuzioni che, d'altra parte, non si potrebbero altrimenti riferire a inesistenti o sconosciuti marmorari romani del genere cosmatesco nel periodo che va dal 1099 al 1122. Egli operò specialmente sotto il pontificato di Pasquale II, che si potrebbe definire il "papa cosmatesco" considerato lo slancio che egli diede a quest'arte durante gli anni del suo papato. Siamo sempre in periodo "precosmatesco" per definizione, dato che i "Cosma" artisti arriveranno solo un secolo dopo! Quindi, come detto, sulla base della possibile datazione delle opere, sono attribuiti a magister Paulus i pavimenti della chiesa di San Clemente, dei Santi Quattro Coronati (periodo 1084), la cattedra di S. Lorenzo in Lucina, il pavimento della Basilica di S. Pietro in Vaticano (circa 1120) e, una mia scoperta, l'attribuzione del pavimento della chiesa del monastero di S. Pietro a Villa Magna nel territorio di Anagni. Sempre solo in base ad accostamenti stilistici e formali nei disegni geometrici e nelle tessere marmoree utilizzate, vengono ancora a lui attribuiti i pavimenti delle chiese di S. Maria in Cosmedin, San Benedetto in Piscinula, S. Antimo a Nazzano Romano, Santi Cosma e Damiano, S. Croce in Gerusalemme e Sant'Agnese in Agone. Magister Paulus è il primo artista marmoraro romano che conosciamo ad allontanarsi dall'urbe per lavorare nel *Patrimonium Sancti Petri*, ma non sappiamo fin dove si è spinto, oltre Ferentino ed Anagni. Potrebbe aver collaborato a Montecassino, nei decenni successivi alla consacrazione della Basilica per gli arredi liturgici, i quali dovevano essere certamente tra i più splendidi e grandiosi, come è facile immaginare. Potrebbe essere interessante accostare una sua probabile collaborazione con i primitivi pavimenti musivi delle basiliche benedettine fondate da Desiderio, come S. Angelo in Formis o S. Benedetto in Capua, se non addirittura nell'abbazia di S. Vincenzo al Volturno. Non possiamo dire più di tanto, né sull'artista, né sul suo operato, ma siamo fieri di avere la sua prestigiosa firma qui, vicino a noi, nel duomo di Ferentino.

Discendenti di Magister Paulus

Da Paulus discendono almeno quattro figli che hanno ereditato la sua arte: **Giovanni, Angelo, Sasso (o Sassone) e Pietro** i quali hanno continuato a tenere in vita la bottega paterna, a migliorarla e a renderla ancora più famosa depositandone i meriti direttamente nella storia dell'arte medievale italiana. Questi quattro artisti dominarono tutto il periodo che va dal 1120 circa al 1200. Lavorarono, da buoni fratelli, a volte insieme e a volte separatamente. Così, Giovanni, Angelo e Sasso realizzarono un famoso ciborio, purtroppo andato perso, nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, continuando così, l'opera maestra del padre iniziata nelle basiliche romane. Tutti e quattro insieme,

Nell'immagine sotto, si vede un particolare del magnifico campanile della cattedrale di Gaeta, realizzato da Nicola d'Angelo. L'uso delle formelle di ceramica colorate per decorare i campanili è una usanza propria dell'arte romanica dell'Italia centro meridionale.

Facciata della chiesa di Santa Maria in Castello a Tarquinia, dove vi lavorarono diverse generazioni di marmorari, sia dei Ranuccio, come Nicola, Pietro, Giovanni e Guittone, sia dei Cosmati della famiglia di Lorenzo di Tebaldo, di cui ho individuato inconfondibili

invece, costruirono il meraviglioso ambone e altri arredi nella chiesa di S. Lorenzo fuori le mura, e per questi abbiamo la data del 1148; curarono, inoltre, gli arredi scomparsi delle chiese dei Santi Cosma e Damiano e di San Marco. E di questi non si sa altro.

Nicola d'Angelo (figlio di Angelo)

Abbiamo invece notizia del figlio di Angelo, Nicola che si distinse come un grande artista architetto e decoratore nella seconda metà del XII secolo. Soprattutto, sappiamo che egli lavorò spesso e volentieri fuori Roma e, particolarmente di nostro interesse, nel Basso Lazio. Egli arrivò trionfante a Gaeta, da grande artista, dopo aver realizzato il meraviglioso atrio colonnato di S. Giovanni in Laterano, considerato un'opera prima tra i portici e i chiostri capitolini del XIII secolo. Nella città marinara di Gaeta respirò aria di spensieratezza, di svago e di meravigliosa ispirazione artistica con un golfo panoramico che affaccia su un mare azzurro cristallino. Infatti, a poca distanza egli innalzò il grandioso campanile del duomo e, molto probabilmente, realizzò altre piccole opere pavimentali e di arredo nella chiesa di S. Lucia e nella stessa cattedrale. Sfortunatamente non mi è stata data la possibilità di esaminare tali opere e quindi non posso esprimermi in modo definitivo su quanto detto, ma è presumibilmente realistico che tali opere siano da attribuire al suo operato negli anni che visse a Gaeta per la costruzione del campanile della cattedrale. Ancora a Nicola d'Angelo, sono riferiti alcuni lavori nella chiesa di San Bartolomeo all'Isola Tiberina e il grandioso candelabro per il cero pasquale in San Paolo fuori le mura che fortunatamente ha firmato insieme all'altro grande artista Pietro Vassalletto, padre di quel Vassalletto non bene identificato per nome ma che per noi diventa "Vassalletto II". Egli firmò la cattedra vescovile e il candelabro del cero pasquale nella cattedrale di Anagni.

Famiglia Rainerius

Nicola, Pietro Giovanni, Guittone e Giovanni figlio di Guittone Più o meno nello stesso periodo in cui i figli di *Paulus* lavoravano in Roma e nel Basso Lazio, un'altra famiglia indipendente, quella dei Ranuccio o Rainerius, portava avanti la stessa arte in alcune città nel Lazio settentrionale. Conosciamo il nome di Rainerius perchè si trova inciso in una porzione del pavimento cosmatesco dell'abbazia di Farfa in Sabina (anche se non può essere dato per scontato che egli fu l'autore di detto pavimento e che la lastra, come spesso accadeva, potrebbe essere stata collocata al suo posto nel corso dei secoli seguenti) e ancora in un frammento di finestra del monastero di S. Silvestro in Capite, stavolta unito ai nomi dei suoi figli Nicola e Pietro. Questi, a loro volta, lasciarono la propria firma sulla facciata della chiesa di S. Maria in Castello a Tarquinia nel 1143. Nicola ebbe due figli, Giovanni e Guittone, con i quali realizzò il ciborio dell'abbazia di S. Andrea in Flumine a Ponzano Romano e nel 1170 lo ritroviamo ancora con uno dei figli a costruire l'altare maggiore del duomo di Sutri, in provincia di Roma. Giovanni e Guittone invece, ritornarono a Santa Maria in Castello a Tarquinia nel 1168, cioè 25 anni dopo che vi era stato il padre, e vi realizzarono il ciborio. Continuando la tradizione, il figlio di Guittone, Giovanni, fu ivi chiamato nel 1209 a costruire l'ambone per il completamento dell'arredo presbiteriale. Questo Giovanni di Guittone, è lo stesso artista che costruì nello stesso stile romano l'ambone nella chiesa di S. Pietro ad Alba Fucens.

Lorenzo di Tebaldo e i "Cosmati": Lorenzo e Iacopo.

La famiglia dei veri Cosmati, si fa risalire al marmoraro Lorenzo di Tebaldo e il loro operato ad iniziare da 1162, data ricavata da una iscrizione scomparsa che si trovava nella chiesa di Santo Stefano del Cacco a Roma. Non vi è certezza assoluta, ma gli studiosi propendono per questa soluzione cronologica. Per certo, invece, si sa che Lorenzo e Iacopo lavorarono insieme nel 1185, come attesta l'iscrizione su un pezzo di architrave, ora conservata nel seminario arcivescovile del duomo di Segni. A partire da questa data, l'operato della bottega di Lorenzo cresce sempre più, insieme alla collaborazione del figlio Iacopo che da allievo, passa al ruolo primario di artista alla pari del padre nelle realizzazioni di grandi opere come il ciborio purtroppo scomparso dei Santi Apostoli a Roma e i lavori relativi al portale e alle opere cosmatesche della cattedrale di Civita Castellana. L'opera di Iacopo di Lorenzo trovò un grande successo presso il nuovo pontificato di Innocenzo III, tanto da divenirne forse uno dei suoi architetti preferiti, riuscendo così ad ottenere eccellenti committenze in Roma e nel Lazio, nonché alti titoli di carica. Ad iniziare dal 1205, le opere di Iacopo di Lorenzo si susseguono a ritmo serrato, come il portale di San Saba e l'inizio dei lavori al grande portico del duomo di Civita Castellana; quasi contemporaneamente realizza il pavimento del duomo di Ferentino e il chiostro del monastero di S. Scolastica a Subiaco.

Una bellissima guilloche nel pavimento del duomo di Ferentino (FR), opera di Iacopo di Lorenzo, realizzata intorno al 1204.

Cosma I, figlio di Iacopo di Lorenzo e i figli: Iacopo II e Luca

Dal 1210 abbiamo testimonianze della collaborazione tra Iacopo di Lorenzo e il figlio Cosma I, il primo e principale responsabile delle definizioni adottate di "cosmati" e "cosmatesco". La collaborazione inizia forse con il completamento dei lavori del portico della cattedrale di Civita Castellana, nel 1210, per cui oggi si festeggia l'ottavo centenario dei Cosmati nella città civitonica. Ancora, egli lavora al portale del monastero di S. Tommaso in Formis e queste sono le opere dimostrate dalle iscrizioni storiche. Poi la fantastica storia dei Cosmati continua con il figlio Cosma I. Il padre, Iacopo di Lorenzo esce dalla scena quasi contemporaneamente alla morte di Papa Innocenzo III, nel 1216. Cosma I lavora a Roma dove realizza il ciborio nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, mentre attorno al 1224 viene chiamato ad Anagni per i grandiosi lavori di decorazione e ammodernamento della cattedrale. Qui, da solo, realizza il pavimento, stavolta davvero "cosmatesco", e nel 1231 esegue lavori di sistemazione dell'altare di San Magno nella cripta della cattedrale ed esegue insieme ai figli Iacopo II e Luca anche il pavimento. La famiglia cosmatesca è forse ancora tutta unita ad Anagni, quando terminati i lavori nella cripta di San Magno, sono incaricati di realizzare un pavimento musivo nella locale chiesa di San Pietro in Vineis, probabilmente a partire dal 1232 fino al 1235. Un periodo questo che qui propongo per la prima volta a colmare una lacuna storica relativa a questa bottega di marmorari di cui niente di più si sapeva fino ad oggi. Da Anagni, quindi, si spostano a Subiaco dove completano il chiostro di S. Scolastica fino al 1240. Da questo momento in poi, sembra perdersi ogni traccia della bottega di Cosma, ma il vostro autore ne trova una, per deduzione, ma sicuramente certa che fa rivivere questi artisti, o forse uno solo di essi, nel 1247, al loro ritorno nell'urbe. Di questa notizia farò approfondimento nelle mie ricerche sui pavimenti precosmateschi di Roma.

Pietro Vassalletto e Drudo de Trivio, Vassalletto II

Dalla seconda metà del XIII secolo è testimoniata l'opera di un'altra famiglia di marmorari che erano collaboratori e forse rivali dei Cosmati: i Vassalletto, mentre contemporaneamente un'altro grande artista romano si affaccia sulla scena, egli si chiama Drudo de Trivio.

Pietro Vassalletto è il primo grande artista di questa famiglia e si ritiene che egli realizzasse, in collaborazione con Nicola figlio di Angelo della famiglia di Magister Paulus, il candelabro per il cero pasquale del duomo di Gaeta, opera interamente scolpita invece che intarsiata di lavori musivi e che attualmente non è ancora accessibile al pubblico! Ma il capolavoro assoluto di Pietro Vassalletto è il chiostro di San Paolo fuori le mura e, maggiormente, il chiostro di San Giovanni in Laterano, realizzato tra il 1220 e il 1230. Il figlio, di cui non sappiamo il nome e che chiameremo semplicemente Vassalletto II, realizzò alcuni lavori di completamento del suddetto chiostro e gli arredi del duomo di Anagni, come la splendida cattedra vescovile e il candelabro del cero pasquale, entrambi firmati. Ancora a lui si deve, probabilmente, un'altra mia scoperta relativa ad un piccolo tabernacolo cosmatesco di cui tratterò nel descrivere la chiesa di San Giacomo in San Paolo ad Anagni.

Drudo de Trivio eseguì il ciborio del duomo di Ferentino, e con Luca, figlio di Cosma I, firmò uno dei due plutei conservati nella sagrestia del duomo di Civita Castellana. Con il figlio Angelo firmò nel 1240 l'iconostasi del duomo di Civita Lavinia. La sua firma compare anche sui resti in S. Francesca Romana e nel Museo delle Terme a Roma. Secondo Giovannoni, che ha studiato a fondo questo artista, pare che egli si chiamasse "de Trivio" perchè la sua bottega di marmoraro si trovava nel rione Trevi in Roma, dell'omonima famosa fontana.

Pietro Oderisi

Dal 1250 in poi inizia ad affermarsi il gusto gotico che influenza totalmente gli arredi presbiteriali e soprattutto i monumenti funebri. Pietro Oderisi è ricordato come autore delle tombe "cosmatesche" di Clemente IV e Pietro di Vico nella chiesa di S. Francesco a Viterbo e, curiosamente, diventa il primo esportatore dell'arte cosmatesca fuori d'Italia, realizzando il pavimento del coro ed altri arredi nell'abbazia di Westminster.

Cosma di Pietro Mellini

Artista che diede vita ad una bottega simile a quella di Cosma, tanto da essere spesso confusa con essa in passato, ma operante dal 1280 in poi, quindi nulla a che fare con Cosma I che aveva lavorato più di mezzo secolo prima. I suoi figli, Deodato, Giovanni e Iacopo, sono famosi per aver realizzato diverse opere cosmatesche, soprattutto arredi funerari. In particolare, Giovanni di Cosma, produsse lavori che rivelano una forte influenza dell'arte di Arnolfo di Cambio, quest'ultimo punto di riferimento per tutti nello studio del passaggio dal modo "romano" al "gotico".

Artisti isolati

Tra gli altri artisti isolati, sono da ricordarsi Pietro de Maria che lavorò tra il 1229 e il 1233 al chiostro dell'abbazia di Sassovivo; di un *Johannes presbyteri romani* con il figlio, u'altro marmoraro di nome Alessio e un frate domenicano, certo Pasquale, autore del candelabro di S. Maria in Cosmedin.

Il precosmatesco e il cosmatesco

Avendo ormai introdotto il termine "precosmatesco", conviene darne una spiegazione appropriata, considerato che al momento in cui scriviamo esso è ancora in fase di "rodaggio" nel lessico comune moderno della storia dell'arte. Non sappiamo di preciso quando esso sia stato introdotto nei libri sull'arte cosmatesca, ma si presume che sia stato coniato in tempi recenti da qualche autore che ha sentito finalmente il bisogno di fare una distinzione significativa, considerato anche il lungo periodo di tempo che li separa, tra l'operato delle prime botteghe marmorarie capitoline e quelle del XIII secolo che hanno determinato l'invenzione del termine "arte cosmatesca". E partiamo proprio da quest'ultimo perché è quello più propriamente definito da un periodo preciso di date certe.

L'arte cosiddetta "cosmatesca" è una particolare forma artistica che si sviluppò in alcune botteghe di artefici marmorari romani ad iniziare dai primi decenni del XIII secolo. Il nome di questi artefici li conosciamo, parzialmente, solo grazie alle firme che essi incisero sulle loro opere e che oggi possiamo leggere in vari luoghi. Siccome tra queste firme ricorreva più spesso il nome di Cosma, ad iniziare dalla seconda metà del diciottesimo secolo, ebbe inizio la felice consuetudine di denominare tale arte "cosmatesca". In ordine cronologico, il termine "cosmati" veniva già utilizzato dal padre Guglielmo della Valle negli ultimi decenni del XVIII secolo. Lo si legge in una sua edizione del 1791 delle vite dei pittori di Giorgio Vasari, ma ancor prima in un suo discorso recitato nel 1788 nell'adunanza degli Arcadi, in cui trattando dell'arte cristiana disse "*che i Cosmati furon pittori, architetti e scultori in Roma a que' tempi, ne' quali il Vasari credeva perduta l'arte del disegno, e che essi valevan ben più del Cimabue*". Una vera esaltazione dell'arte cosmatesca, non c'è che dire! Ma chi fece, involontariamente, in modo che la parola "cosmatesca" diventasse il logo e il simbolo di quell'arte espressa dagli artisti marmorari romani del XIII secolo, fu Camillo Boito[1], il primo autore a trattarne scientificamente e con qualche approfondimento. Così egli scriveva ai primordi della riscoperta di quest'arte : "*Sebbene la parola sia piuttosto brutta, noi prendiamo ardire di apporre all'architettura, della quale trattiamo, il nome di Cosmatesca; perché appunto con la famiglia che da Cosimo, o Cosma, uno de' suoi, trasse né moderni il cognome generale di Cosmati…*". Ed è importante evidenziare come l'autore già preveda egli stesso una generalizzazione del termine che poi, nel tempo, andrà confusamente abbracciando tutta l'arte "*musivaria et quadrataria*" che interesseranno i principali edifici religiosi di Roma e del Patrimonio di San Pietro. Ancora a Boito voglio rifarmi per sottolineare un dettaglio che potrebbe sfuggire ad un superficiale approccio all'analisi di quest'arte. Cioè, il Boito stesso si rende conto che i veri Cosmati operativi nell'urbe e nel territorio del Lazio sono pochi. Stando alle iscrizioni non sarebbero più di sette in tutto. Senza entrare nel merito di un conteggio preciso, è certo che il numero totale degli artisti non poteva essere di molto maggiore. Ciò significherebbe, allora, che la maggior parte dei pavimenti musivi e degli arredi delle chiese di Roma e del Lazio fossero realizzati solo da questi pochi maestri, il che sembra improbabile perché umanamente impossibile! E' chiaro, quindi che essi erano molto probabilmente i capomastri di importanti botteghe marmorarie in cui lavoravano intere schiere di manovali.

[1] Camillo Boito, *L'Architettura Cosmatesca*, in *Giornale dell'Architetto Ingegnere ed Agronomo*, Anno VIII, Milano, 1860

Si possono quindi distinguere due periodi ben precisi, uno che si può definire "precosmatesco", il quale inizia con *magister Paulus* nell'anno 1100 e termina all'incirca nel 1180-1190 con l'inizio della bottega di Lorenzo; l'altro, dal 1185 circa fino al 1250, più propriamente "cosmatesco", come definito da Boito, che si fa iniziare con l'apporto artistico di Lorenzo e il figlio Iacopo e della relativa bottega che vede il massimo dello sviluppo proprio con Iacopo, Cosma I e i figli Luca e Iacopo II.

Esempi di pavimenti precosmateschi di Roma: le tracce della bottega di Lorenzo.

I pavimenti precosmateschi si distinguono dalle opere dei Cosmati del XIII secolo, per l'uso di quinconce di enormi dimensioni che a volte coprivano una zona intera della navata centrale, di solito il centro, dove si svolgevano le cerimonie importanti sulla grande rota porphyretica. Man mano tali grandi quinconce vennero ridimensionati fino alle dimensioni quasi standardizzate utilizzate poi dai Cosmati di Iacopo di Lorenzo, come si vedono nei pavimenti di certa attribuzione nelle cattedrali di Ferentino e Anagni.
Nella foto, il grande quinconce del pavimento precosmatesco della chiesa di San Pietro alla Carità in Tivoli.

Nonostante sia chiara la differenza tra i due periodi, non è facile stabilire una netta separazione stilistica nelle opere pavimentali precosmatesche e cosmatesche, specialmente nei casi in cui essi sono stati restaurati e modificati negli anni successivi alla loro inaugurazione, dalle stesse mani di maestri cosmati.

Le chiese di Roma che ospitano pavimenti pre e cosmateschi, sono una eccellente dimostrazione di questa mescolanza di stili di cui però se ne accenna qui forse per la prima volta.

Un errore generico in cui inspiegabilmente oggi incorrono anche diversi studiosi è quello di denominare generalmente "pavimenti cosmateschi", i pavimenti in opus tellessatum di alcune basiliche paleocristiane e chiese romane e del Lazio. Possiamo osservare che se la gran parte di queste chiese fu consacrata nel XII secolo, quando cioè è lecito supporre che i pavimenti fossero stati già eseguiti a commessi marmorei, come si fa a definirli genericamente "cosmateschi" e, soprattutto, chi furono gli artisti e le botteghe marmorarie che li eseguirono? Specie se si considera che tutti questi pavimenti risalenti al XII secolo, sono moltissimi, mentre pochi sono quelli realizzati realmente dall'inizio del XIII secolo.

Questa domanda, dovrebbe da sola bastare per far comprendere che i pavimenti generalmente definiti "cosmateschi" di molte chiese romane, in realtà furono realizzati originariamente nel periodo che noi, invece, abbiamo definito precosmatesco, cioè a partire dai primi decenni dell'XI secolo fino ad almeno il 1180.

La chiesa di S. Bartolomeo all'isola Tiberina, fondata circa l'anno Mille dove un primo intervento di restauro si ebbe nel XII secolo ed un secondo alla fine del XIII secolo al quale ci si riferisce per il pavimento "cosmatesco"; S. Benedetto in Piscinula, che ha la campana della torre datata 1069 ed il pavimento attribuito a Magister Paulus; la basilica di San Clemente, rimaneggiata nei primi anni del XII secolo sotto papa Pasquale II il cui pavimento si attribuisce, sempre in via stilistica, allo stesso *Paulus*; la chiesa di San Crisogono che ha un altare del 1127; la chiesa di S. Giorgio al Velabro di cui si conosce solo un restauro del XIII secolo; la basilica di S. Giovanni in Laterano, rimaneggiata nel secolo X da papa Sergio III al quale si devono i mosaici e sottoposta ad un secondo intervento da papa Pasquale II nel 1115; la basilica di San Lorenzo fuori le mura, dove grandi lavori di ampliamento furono dovuti a papa Onorio III nel 1217. Ma il ciborio cosmatesco è del 1148, mentre la sede episcopale del 1254. Quindi è logico riferire il pavimento all'epoca del ciborio al quale si aggiunsero nuovi interventi comateschi nel XIII secolo; la chiesa di San Lorenzo in Lucina, ricostruita da papa Pasquale II e terminata nel 1130; la chiesa di S. Silvestro in Capite, fondata nell'VIII secolo e restaurata nel 1210 da Innocenzo III, forse è uno dei pochi esempi che potrebbero riferirsi più

propriamente ad un periodo cosmatesco; la chiesa di San Saba, dove prima del 1144 erano insediati i monaci benedettini e si sa che in quel periodo erano proprio loro i maggiori responsabili della realizzazione di pavimenti a commessi marmorei precosmateschi; la basilica di Santa Croce in Gerusalemme, i cui lavori cosmateschi sono attribuiti a *magister Paulus*, come anche i pavimenti di S. Maria in Cosmedin, SS. Cosma e Damiano, Sant'Agnese in Agone, dei SS. Quattro Coronati e di S. Pietro in Vaticano. Anche la basilica di Santa Maria Maggiore ha un pavimento riferibile in origine al XII secolo. La chiesa di Santa Francesca Romana, costruita nel IX secolo, ebbe un primo restauro nel X secolo ed un secondo e più importante nel XII secolo, sempre in piena epoca precosmatesca. Santa Maria in Aracoeli ha dei pergami realizzati da Lorenzo e Jacopo, come si fa a pensare che prima dei pergami non ci fosse un pavimento musivo? Infine, Santa Maria in Trastevere fu rinnovata da papa Innocenzo II tra il 1130 e il 1143.

Questi sono solo alcuni esempi di chiese e basiliche, tra le più importanti di Roma, in cui sono presenti lavori e pavimenti definiti generalmente "cosmateschi" dagli autori, ma che sarebbe più corretto definire "precosmateschi" per l'epoca alla quale essi devono ricondursi.

Sulla base di quanto detto possiamo desumere, quindi, quale ipotesi più verosimile, che nel 1200 i pavimenti musivi della maggior parte delle chiese e basiliche antiche di Roma erano facevano già bella mostra di sé e, in diversi casi, vantavano forse anche più di mezzo secolo di vita. Ma quali furono gli artisti che eseguirono su commissione questi pavimenti precosmateschi?

I pre-Cosmati

Dalla genealogia, generalmente accettata, delle famiglie dei marmorari romani si evince che nel 1100 circa un certo *magister Paulus* operava in Roma e fuori dall'urbe del quale però ci restano solo due testimonianze epigrafiche, di cui una nel duomo di Ferentino. Sempre dalle epigrafi si è dedotto che egli aveva quattro figli: Giovanni, Pietro, Angelo e Sasso per i quali esistono due datazioni per Pietro (1146 e 1148) e una per Angelo (1153). Da queste possiamo desumere che Paulus dovette essere operativo come marmorario in un periodo compreso tra il 1090 e il 1150. Insieme a Paulus però doveva operare anche il Tebaldo marmoraro, capostipite della famiglia di Lorenzo. E' logico quindi riferire a questi artisti i pavimenti e i lavori musivi marmorei delle chiese per le quali è certificata la consacrazione o il restauro entro il 1145.

Un disco di porfido con triangoli raggianti verdi costituiti da tessere a forma di goccia ma sfaccettate alla base, formando una sorta di trapezoide asimmetrico. Basilica di San Clemente.

Inoltre, tra il 1130 e il 1154, il primo artista della famiglia Vassalletto faceva il suo ingresso nel grande palcoscenico dei marmorari romani e suo figlio Pietro ci lascia testimonianze artistiche dal 1180. Ma non abbiamo notizie o riscontri di lavori pavimentali di questa famiglie. Dal 1146 al 1160 circa lavorarono i figli di Paulus, mentre dal 1148 al 1180 sono attestati lavori di Nicola, figlio di Angelo di Paulus e ancora del figlio di Nicola, Jacopo, nel 1170. Parallelamente lavorava Lorenzo tra il 1162 e il 1190, come attestano le epigrafi, il quale si spostò anche a Subiaco. Ancora una famiglia di marmorari era operante sul territorio, ma fuori dall'urbe e in genere nel nord del Lazio, quella dei Ranuccio o Rainerius. Pietro Ranuccio è attestato nel 1143 e Nicola nel 1150, mentre i figli di Nicola, Giovanni e Guittone ci lasciano testimonianze nel 1166. Questi sono gli artisti marmorari romani conosciuti che operavano in Roma e nel Lazio prima del 1200. Non più

di quindici persone in tutto! Compresi quelli che sono attestati solo per gli arredi liturgici. E' lecito chiedersi, quindi, chi realizzò quella gran mole di pavimenti musivi nella chiese e basiliche romane dal 1100 a 1190? E' possibile che per realizzare tutte queste opere nell'arco di circa un secolo bastarono un gruppo di una quindicina di persone? A questa domanda due sono le risposte possibili: o noi non conosciamo abbastanza in dettaglio la storia, le vicende e i gruppi di artisti marmorari romani che lavorarono in quel periodo, o bisogna pensare che ad ognuno di questi personaggi fosse associata una bottega che forgiava e dava lavoro a decine e decine di allievi che operavano insieme ai *magistri* nella realizzazione di una così vasta mole di opere.

Basilica di San Clemente

Dopo più o meno mezzo secolo, a causa dell'usura, dell'incuria e degli eventi bellici, questi pavimenti "precosmateschi" dovettero subire delle trasformazioni. Non sappiamo nelle distruzioni e restauri cosa è andato perduto di questi pavimenti. Ciò che di concreto di osserva oggi e il fatto che essi, nella loro *facies* attuale, si presentano con diverse anomalie stilistiche, cronologiche e di esecuzione. La gran parte di essi, nelle basiliche paleocristiane, conservano solo una ridotta percentuale dei commessi marmorei originali, o restaurati nel medioevo, mentre il resto è praticamente rifatto *ex novo* tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo. Ciò si riscontra principalmente in corrispondenza delle navate laterali, mentre quelle centrali, spesso costituite da *guilloche* e *quinconce*, esibiscono le parti più vicine al litostrato originale. In San Clemente tutto questo è chiaramente visibile, ma oltre a ciò, si ha la netta sensazione di trovarsi di fronte ad un intervento postumo della bottega di Lorenzo e forse proprio di suo figlio Iacopo. I motivi geometrici nella grande croce al centro della chiesa, trovano forti analogie con quelli presenti nei pavimenti della basilica superiore e della cripta, nella cattedrale di Anagni e in quelli che si vedono nella cattedrale di Civita Castellana, dove questi marmorari sono attestati come i principali maestri decoratori, degli arredi e del pavimento. Così, in San Clemente, non è solo lo stile di *magister Paulus* che si riscontra nelle ricostruzioni moderne dei motivi realizzati con le tessere marmoree grandi, simili a quelle che venivano utilizzate nei pavimenti precosmateschi ad iniziare da quello di Montecassino e al quale Paulus dovette certamente ricollegarsi stilisticamente; ma anche le *opere et maestria* di Jacopo di Lorenzo nei restauri che certamente si ebbero nei primi anni del 1200. Tracce evidenti di questo artista sono i "*fiori della vita*" che "fioriscono" sui plutei del lungo recinto presbiteriale, come anche il *triangolo di Sierpinski*, in splendida esecuzione cromatica, in una delle *rotae* della grande croce centrale, e gli altri elementi pavimentali che contraddistinguono lo stile della sua bottega e riscontrabili altrove, come detto prima.

L'oggettiva presenza di stili diversi, riferibili a periodi di epoche diverse, nei pavimenti romani è un dato di fatto che si riscontra quasi dovunque. Segno, questo, di sicuri rimaneggiamenti e restauri delle opere originali eseguite prima del XIII secolo. L'intervento delle botteghe cosmatesche, quindi, è andato a fondersi con quello che costituiva l'originario pavimento precosmatesco, associando così elementi antichi con quelli di più moderna innovazione, sia dei materiali che di concezione esecutiva. Da qui si rendono evidenti le differenze tra le tessere marmoree moderne rimontate per ricostituire gli antichi motivi geometrici delle ripartizioni rettangolari nelle navate laterali e quelle più minute e realisticamente antiche delle fasce nella navata centrale.

Basilica di Santa Maria Maggiore

Parte del pavimento antico della basilica di Santa Maria Maggiore, in contrapposizione di quello ricostruito nella navata maggiore con materiale prevalentemente moderno.

Nella basilica di Santa Maria Maggiore anche si riscontrano analogie con lo stile cosmatesco di Iacopo o forse Cosma I, nei motivi di riempimento e nelle fasce decorative che avvolgono i dischi di porfido. Ma qui si riscontrano anche disegni e stilemi che portano lontano dalla bottega di Lorenzo, addirittura più vicini alla concezione del mosaico di stile siculo-campano, come i quattro cerchi intrecciati che non si osservano ovunque nei pavimenti dei marmorari romani, così come le guilloche intrecciate di tre dischi e racchiuse in una scorniciatura rettangolare, che invece si osserva molto spesso nei pavimenti musivi campani. Nello stesso tempo, in Santa Maria Maggiore, vi sono motivi ideati nel pavimento di Montecassino e fatti di losanghe oblunghe di enormi dimensioni rispetto a quelle normalmente usate dai cosmati. Segno evidente del rifacimento di parti di pavimentazione precosmatesca originale che è andata perduta o restaurata dagli stessi Cosmati. In tutto ciò, si ritrova costantemente un miscuglio di tessere antiche, meno antiche e moderne che a volte sono assemblate secondo una certa coerenza stilistica, rispettando anche le caratteristiche del marmo e la simmetria policroma, altre volte in maniera approssimativa e disomogenea.

Un altro esempio, quindi, di fusione tra pavimentazione precosmatesca e interventi dei maestri marmorari romani dell'epoca dei Cosmati, nonché degli innumerevoli interventi di manomissione e restauro che si sono avvicendati nel corso di circa mille anni.

Basilica di San Giovanni in Laterano

Il pavimento di questa grande basilica paleocristiana rispecchia esattamente quanto detto in precedenza, con la differenza che, se si escludono alcuni tratti di materiale marmoreo forse originale, tutto il resto è praticamente rifatto nuovo. Lo si vede dalla lucentezza delle tessere che compongono i grandi motivi geometrici e dalle fasce che li avviluppano, nettamente in contrasto con quelle,

Una parte della fila di guilloche che forma la "crociera" verso il centro della navata maggiore. Come si evince già da questa foto,specie se confrontata con la precedente di Santa Maria Maggiore, il pavimento è costituito in massima parte da materiale moderno dovuto ai restauri del XX secolo. Tutti i dettagli saranno discussi nell'apposito capitolo dedicato alla basilica di San Giovanni in Laterano.

relativamente poche, rimaste dall'antico e reimpiegate secondo una logica un po' confusa ma, in massima parte, condivisibile.

E anche qui ci si imbatte nelle ormai inequivocabili tracce stilistiche di Jacopo di Lorenzo e famiglia. Esse però si trovano inglobate in riquadri pavimentali non proprio comuni allo stile del marmoraro romano, se si applica come modello quello di Ferentino e della basilica superiore della cattedrale di Anagni. L'impressione che se ne ricava osservando tali riquadri è quella che Iacopo potrebbe aver realizzato le fasce decorative e alcuni motivi di riempimento: quelli ad esagoni inscritti, utilizzando piccole losanghe romboidali con la tessera esagonale al centro; le decorazioni di fasce con fitti motivi di quadratini, il tutto con nel costante uso continuo del colore rosso e verde antico e, infine, la sua firma principale, cioè l'utilizzo di stelle esagonali fatte di losanghe bianche al centro dei dischi di *rotae* o quinconce, come a Ferentino, sono segni inequivocabili dalla sua arte. In San Giovanni in Laterano se ne ritrovano molti di questi segni, fortunatamente proprio dove il litostrato restaurato sembra conservare almeno una discreta parte di originalità nel materiale utilizzato (sempre escludendo le fasce marmoree che sono quasi sempre moderne).

Tra gli altri simboli di casa Jacopo, immancabile il "fiore della vita", come in tutti gli altri luoghi, realizzato sempre secondo una netta predominanza di verde antico e porfido rosso. E' difficile poter dire con precisione dove finisce la mano di Jacopo e dove essa è stata sostituita da quella più moderna. Alcuni motivi sembrano addirittura non appartenere al repertorio cosmatesco, come se fossero stati inventati al momento di rifare il pavimento con il materiale di riporto. La zona centrale però, mostra in tutta evidenza lo stile della bottega cosmatesca romana, almeno nel riutilizzo delle tessere, laddove i dischi delle guilloche e delle *rotae* sono stati o sostituiti o "modernizzati" con altri motivi. Da tutto ciò, e considerando che buona parte del pavimento che ingloba il materiale dell'antico litostrato, sono abbastanza sicuro nell'attribuire a Jacopo e alla sua famiglia se non il lavoro originario, che potrebbe essere opera del padre Lorenzo come sarebbe logico supporre, sicuramente un rinnovamento dello stesso, soprattutto forse nella navata centrale. Questo potrebbe essere avvenuto tra il 1200 e il 1205.

Basilica di Santa Croce in Gerusalemme

Anche qui una visione generale del pavimento, che si mostra come gli altri, rimaneggiato e restaurato per tutta la sua superficie, ci riconduce subito all'ormai noto stile della bottega di Lorenzo e Jacopo. Nei quinconce si ritrovano gli stessi motivi geometrici, comunemente usati da questi marmorari e l'accentuazione dei colori porfido e verde antico, come fosse un marchio di fabbrica. I dischi hanno in predominanza motivi di triangoli raggianti che nello stile di Jacopo sono solitamente di giallo antico. Mentre l'uso dei triangoli scaleni in successione, rossi e verdi, messi nelle fasce decorative delle guilloche, unitamente agli esagoni inscritti fatti di losanghe verdi romboidali, mostrano senza ombra di dubbio la mano del maestro che qui potrebbe essere stata affiancata anche dai figli Cosma e Luca. Nell'utilizzare le tessere marmoree originali, i restauratori moderni non hanno esitato anche a inserire nelle fasce decorative sequenze di tessere, spesso quadrate, di colore bianco.

Anche qui, quindi, si nota appieno la mescolanza di tessere antiche e moderne in un restauro che non ha tenuto certo conto di come poteva essere il disegno originario e soprattutto dei colori utilizzati.

A parte la fascia centrale, il resto del pavimento è quasi del tutto rifatto, ma da quello che di antico si può vedere, è facile attribuire gran parte del litostrato cosmatesco a Jacopo e forse i suoi due figli.

Basilica di Santa Prassede

Come negli altri casi, il pavimento delle navate è completamente rifatto per cui è difficile potersi pronunciare sullo stile delle botteghe marmorarie. Qualche traccia della mano di Iacopo potrebbe essere in qualche riquadro e in qualche fascia decorativa, come se si fosse trattato di un riempimento o di un restauro di quei tempi, ma non si può escludere che sia materiale proveniente da un'altra zona della chiesa e reimpiegato nella navata. In linea di massima, comunque, è possibile notare che nelle navate non si riscontrano forti analogie con lo stile e di Jacopo, con quinconce asimmetrici, poche tracce di decorazioni nei consueti colori di porfido rosso e verde antico, dove invece abbonda nei pavimenti del nostro maestro e tessere troppo nuove per vantare un millennio di storia. Da quello che si può vedere, si ha l'impressione che siano stati ricostruiti ex novo, in parte o interi, motivi che fanno parte del repertorio di Jacopo, ma nello stesso tempo, si vedono confusi con altri di diverso stile.

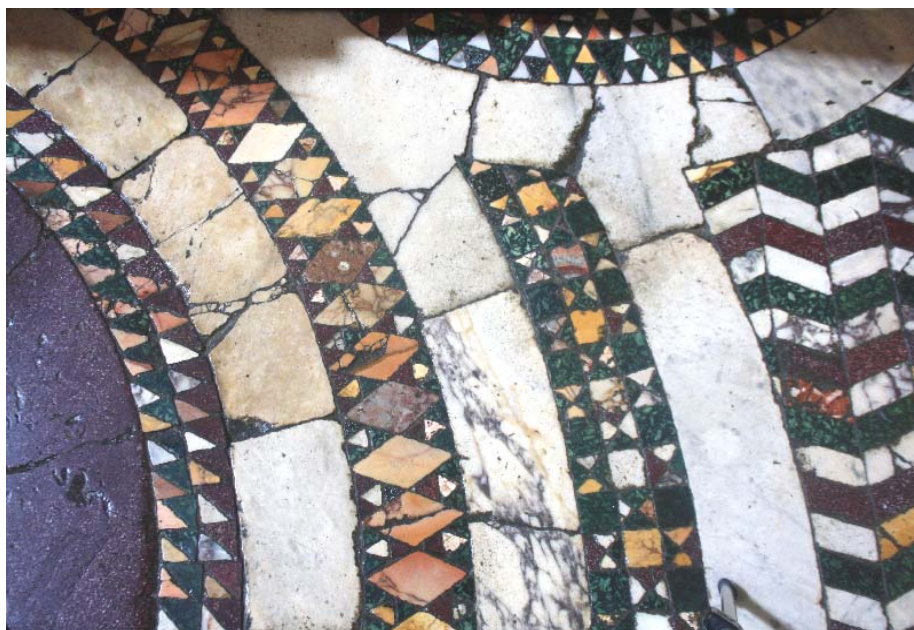
Tutt'altro discorso si deve fare per il pavimento presente sul presbiterio che è stato certamente restaurato e manomesso più volte, come dimostrano le fasce e tessere marmoree con iscrizioni tombali ricavate dalle catacombe, materiale di spoglio e impiegate a scorniciatura dei motivi geometrici, ma tutto sommato si presenta pressappoco nello stato dei pavimenti di Ferentino o della cripta di San Magno nella cattedrale di Anagni. Anche qui sono state impiegate tessere più moderne, ma esse hanno ad occhio più di qualche secolo e quindi si tratta di restauri di epoca barocca. Qui on vi sono guilloche e quinconce, ma solo rettangoli di motivi geometrici, alcuni dei quali mostrano forti affinità con lo stile di Jacopo, come il prevalente uso del colore verde e rosso delle tessere, nei motivi a quadrati, a stella e *ad triangulum*. Siccome nessun maestro cosmato si sarebbe mai sognato, partendo dalla scuola di Montecassino, di realizzare un pavimento sul presbiterio di cattiva mano e fatto solo di partizioni rettangolari che di solito venivano usate solo nelle zone laterali delle navate, mi sento di credere che li quel pavimento c'è stato portato e rimontato in un periodo forse compreso tra il XVII se XVIII secolo, come dimostrano anche l'inserimento di marmi con iscrizioni tombali.

Chiesa dei Santi Quattro Coronati

Il pavimento precosmatesco e l'opera restauratrice della Bottega di Lorenzo.

La chiesa dei Quattro Santi Coronati è una delle poche di Roma che conserva il pavimento precosmatesco per una discreta parte nello stato più o meno originale. E' quello che più si avvicina, nello stato di conservazione, alle zone di pavimento antiche della cattedrale di Anagni e della sua cripta e le sue caratteristiche di antichità sono molto simili a quelle rarissime porzioni di pavimento che sono giunte fino a noi in uno stato pressappoco inalterato. Come tutti gli altri esso ha subito i dovuti rimaneggiamenti e restauri, ma la fascia centrale può essere considerata una esempio delle condizioni di conservazione in cui dovrebbe presentarsi un pavimento del tipo cosmatesco dopo mille anni dalla sua realizzazione. Ciò che se ne può dedurre dalla semplice osservazione visiva è che le tessere marmoree e le fasce delle ripartizioni rettangolari e delle guilloche e quinconce, sono quasi tutte frammentarie. Queste si che sono originali. Un semplice confronto con le fasce degli altri pavimenti mostra le

evidenti differenze. Questo pavimento quindi, dovrebbe essere preso a modello per qualsiasi comparazione dello stato conservativo dei pavimenti cosmateschi in relazione agli interventi che essi hanno subito nel corso dei secoli.

Un dettaglio del meraviglioso pavimento cosmatesco della Basilica dei Santi Quattro Coronati, uno dei più importanti che si conservano in Roma. Si può notare il meraviglioso giallo antico, frammisto a tessere romboidali di diverso colore, che Iacopo di Lorenzo e forse già suo padre Lorenzo di Tebaldo, aveva adottato come una caratteristica riconoscibile del suo stile. Come si vede, anche le fasce curvilinee di marmo bianco e i raccordi, sono presumibilmente originali e mostrano la vistosa frammentazione.
Foto N. Severino

Come si rende evidente, anche in questo caso troviamo una mescolanza di tessere antiche frammentarie e ricomposte, con tessere meno antiche in uno stato di conservazione di gran lunga migliore, e, infine, con tessere più moderne, probabilmente inserite dalla fine del XIX secolo in poi, che dimostrano come "nuove" rispetto a quelle più antiche. Segno evidente, quindi, di restauri e manomissione del litostrato originale. Tuttavia, esso potrebbe costituire uno dei pochi casi in cui il pavimento originale sia rimasto intatto fino a noi, cioè che non sia mai stato smontato in tutto o in parte per essere ricomposto in zone diverse e in modi diversi. Anche qui ritroviamo la stessa formula conservativa, cioè una fascia centrale che sembra essere quella più vicina a come doveva essere in origine il lavoro degli artisti marmorari. Di un pavimento anteriore al 1084, quando la basilica fu semidistrutta dall'incendio provocato dalla guerra i Normanni di Roberto il Guiscardo e l'esercito dell'imperatore Enrico IV, non si sa nulla. Certo che doveva esistere un litostrato, ma probabilmente era di coccio pesto, come spesso erano prima della moda dei pavimenti cosmateschi. Tra l'altro il 1084 è oggettivamente un anno troppo vicino alla consacrazione della basilica di Montecassino, avvenuta nel 1071, dove fu fatto il primo pavimento precosmatesco. E' più logico supporre quindi, come generalmente accettato oggi, che il pavimento fosse stato realizzato durante i lavori di restauro voluti dal papa Pasquale II (1099-1118). I lavori però subirono una interruzione dovuta a varie cause, tra cui la morte i molti dei fedeli e forse la mancanza di fondi che non permise di recuperare il grande spazio sacro dell'edificio originale. Così, a malincuore, si decise per un ripristino volumetrico inferiore della chiesa. La nuova basilica di Pasquale II fu consacrata il 20 gennaio del 1116. E' a questa data che gli autori riferiscono il pavimento. Ma nel 1116 a Roma era attiva la bottega di *magister Paulus* (i figli erano forse troppo piccoli per essere considerati) e di Tebaldo padre di Lorenzo. Due sole botteghe che probabilmente derivavano le loro conoscenze e la loro esperienza dalla scuola bizantina di Montecassino, ma integrata sicuramente con l'influenza dell'antichità classica ereditate delle botteghe marmorarie romane precedenti. E possibile che i due maestri avessero in comune le idee e il

materiale da utilizzare, ma lo stile di Lorenzo, secondo ciò che penso, va man mano distinguendosi e separandosi sempre più, acquisendo quei caratteri personali, fatti di scelte cromatiche e patterns geometrici personalizzati che poi diventeranno il marchio di fabbrica della sua bottega per tutto il XII e XIII secolo.

Nel pavimento dei Santi Quattro Coronati si può scorgere forse sia la fusione dello stile tra *magister Paulus* e Lorenzo che gli elementi embrionali dello stile di quest'ultimo che si riscontrano principalmente nell'utilizzo delle cromie di tessere verde antico e porfido rosso in determinate fasce decorative e l'uso generoso del giallo antico nei triangoli raggianti e nelle fasce che avviluppano le *rotae* delle guilloche. I motivi geometrici che poi userà, con l'aiuto del figlio Lorenzo, costantemente nelle sue produzioni pavimentali e decorative degli arredi, cioè i triangoli scomposti in elementi minori, la stella a quattro punte formata da 4 losanghe oblunghe, i triangoli scaleni in successione come per indicare una direzione, nelle fasce che avviluppano i dischi e guilloche, la croce ottagonale in un quadrato, realizzata con quadratini scomposti in quattro elementi minori; pattern questo che in Montecassino pare vedersi solo in una dimensione più grande, e via dicendo. Elementi, questi, che vanno a caratterizzare, per i successivi anni, lo stile della bottega marmoraria di Lorenzo e figli.

Ancora, qui ritroviamo l'uso del giallo antico che in Tebaldo e Lorenzo si mantiene in modo costante e forte, mentre perde di consistenza - a favore di più complessi disegni geometrici e

caratteri cromatici predominanti sul rosso e verde, pur mantenendo in certo modo la tradizione del giallo antico - nelle opere di Cosma I (si veda per un confronto il pavimento della cripta di San Magno ad Anagni).

Il pavimento della chiesa dei Santi Quattro Coronati

Si estende solo lungo la navata centrale e fino a tutto il presbiterio. A destra e a sinistra della fascia centrale è composto di una serie di 14 ripartizioni rettangolari per parte fino ai cancelli del coro. Qui vi sono altri rettangoli con motivi geometrici e al centro tre guilloche allineate di fianco composte da tre dischi di porfido ciascuna; quella centrale è di dimensioni inferiore rispetto a quelle laterali. La fascia centrale fino al coro è composta da una guilloche di cinque dischi di porfido cui segue un gigantesco quinconce con un grande disco di porfido rosso al centro e quindi un'altra guilloche di quattro dischi. Nel presbiterio, dopo il coro, il pavimento è stranamente composto da circa dieci ripartizioni triangolari convergenti al vertice verso l'altare. Non avendo potuto accedere né al coro, né al presbiterio, non posso dire se esso sia un rifacimento moderno o meno. I motivi geometrici delle ripartizioni rettangolari nella navata seguono un buon andamento simmetrico e sono costituiti in prevalenza dal repertorio classico attribuito a *magister Paulus*. Alcuni di essi sono gli stessi del pavimento di Montecassino con il quale condivide anche le dimensioni maggiorate delle tessere che compongono i disegni, caratteristica prevalente in tutti i pavimenti precosmateschi. Qui troviamo gli ottagoni collegati da quadratini diagonali; i motivi *ad quadratum* e *ad triangulum,* i quadrati diagonali con gli spazi triangolari esterni scomposti in 4 elementi minori; i rombi con i quadrati interni; le grandi losanghe oblunghe a formare una croce interna a quattro punte, con quadrato inscritto all'interno;i quadrati scomposti in triangoli a formare una stella ottagonale, ecc. Quest'ultimo pattern credo sia qui rappresentato nel modo che doveva essere anche nel pavimento di Montecassino, cioè di dimensioni maggiorate, ma con la variante di una

scomposizione minore in due degli elementi triangolari interni; variante ideata forse da Tebaldo o da Lorenzo.

Un dettaglio del pavimento con il noto pattern "ad triangulum" con tessere uniformi esagonali collegati da triangoli scomposti in elementi minori in tre colori diversi.
Foto N. Severino

Di ben diverso stile è invece la fascia centrale che sembra quasi sia stata rifatta in un secondo momento e per questo potrebbe essere anche attribuibile a Lorenzo (1160-1190). E' qui che si osservano le principali caratteristiche della bottega di questo maestro, anche se viene meno una verifica importante che è quella dei dischi porfiretici. Infatti, in questo pavimento gran parte dei dischi devono essere stati distrutti o prelevati per essere portati altrove. Solo in questo modo può spiegarsi l'assurda presenza di quattro dischi di marmo bianco di evidente fattura scadente e di più recente fabbrica, di altri 4 dischi bianchi nella guilloche che segue il quinconce e di altri simili dischi bianchi messi nelle guilloche del coro. Non si può certo dire che questi dischi bianchi fossero la scelta originale del maestro marmorario! Essi si mostrano in tutta evidenza quali dischi di sostituzione di quelli originali che sono stati distrutti o trafugati. Inoltre, la stessa situazione si rileva da una foto del 1865 a dimostrazione che almeno da quell'anno non vi sono stati ritocchi nella fascia centrale.

La concezione precosmatesca di questo pavimento la si vede anche nello stile del quinconce gigante che si presenta, tutto sommato, semplice, sobrio, con un grande disco di porfido rosso centrale una sola fascia decorativa circolare della stessa grandezza della fascia bianca di marmo e delle semplici fasce che annodano i quattro dischi esterni, realizzate con il motivo della stella ottagonale fatta di quadratini scomposti in 4 elementi minori. Molto importante, per la comparazione stilistica, sono i due motivi geometrici a "zig-zag" realizzati, come di consueto, con predominanza del colore giallo, verde, rosso e bianco e che fa parte sostanzialmente del repertorio dei primi pavimenti precosmateschi. Tale motivo lo si ritrova per la prima volta nel pavimento di Montecassino.

Semplici anche le guilloche come i dischi di porfido, laddove sono rimasti intatti, che potrebbero indicarci ancora lo stile sobrio di Tebaldo o di Lorenzo, mentre Jacopo e Cosma avevano adottato la scomposizione interna dei dischi, specie con quella per mezzo di grandi losanghe oblunghe e con triangoli, rettangoli, esagoni e stelle, spesso a tessere grandi uniformi, o a loro volta scomposte in elementi minori. Infine, credo che anche l'introduzione delle fasce con sequenza di tessere romboidali gialle, come si vede nel grande quinconce centrale, possa annoverarsi tra i modi stilistici adottati da Tebaldo e da Lorenzo. Una caratteristica questa che si ritrova anche in altri pavimenti attribuibili agli stessi maestri.

Un'ultima considerazione, credo non meno importante e che forse qui ne accenno per la prima volta, è sullo stile di alcune versioni delle fasce che avviluppano i dischi delle guilloche. Come ho già detto, questo pavimento è uno dei pochi che in diversi tratti deve essere arrivato a noi quasi intatto, o almeno il restauro non ha cancellato totalmente ciò che rimaneva di antico. Abbiamo qui una delle pochissime possibilità di osservare alcuni tratti di fasce marmoree originali di cui alcune delimitano le partizioni rettangolari ed altre appartengono alle guilloche. Qui si può osservare, forse per la prima volta, un raccordo marmoreo che non si vede in altri pavimenti. Esso serve di collegamento esterno tra una ruota e la successiva delle guilloche ed ha la curiosa forma di una F allungata e un po' distorta. Essa si ripete costantemente nel pavimento e credo sia un modello standard utilizzato dai maestri nel XII secolo per realizzare le guilloche. Presumo che i modelli che ho scelto nelle figure siano originali. Una si presenta integra, mentre l'altra è frammentaria.

Entrambe sono di colore giallastro rispetto ai tratti composti di fasce di marmo bianco, dal che presumo che quelle dello stesso colore siano originali, mentre le fasce bianche, seppure antiche, siano state inserite durante restauri e rifacimenti. Tuttavia, altri frammenti simili presentano colorazione più vicina al bianco per cui è difficile dire quali dei due tipi sia realmente originale e quale dovuta a restauri antichi.

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Questo raccordo (fig. 1, 2 e 3) a forma di F è unico nella storia dei pavimenti cosmateschi e non si ritrovano in altri simili in quanto il listello di marmo viene prolungato fino a combaciare con quello curvo che avviluppa il disco. Un esempio si può vedere nella fig. 4 che mostra uno dei raccordi in un quinconce della cripta nella cattedrale di Anagni e in un quinconce (fig. 5) nel pavimento della cattedrale di Carinola (CE).

Figura 4
Cripta della cattedrale di Anagni

Figura 5

Cattedrale di Carinola (CE)

Figura 6
Foto risalente al periodo tra il 1916 e il 1925

La fig. 6 mostra un piccolo dettaglio che può dimostrare un intervento sconosciuto sul pavimento effettuato dopo il periodo indicato nella didascalia. Può darsi che si tratti di piccoli ritocchi causati da probabili danni apportati dalle guerre. Nel riquadro centrale in basso, sotto il quinconce, si nota un motivo *ad triangulum* con esagoni inscritti in triangoli a loro volta scomposti in elementi minori. In questa foto tutte le tessere ottagonali sono di colore chiaro, verosimilmente bianco. In una foto recente, invece, nella quarta fila diagonale ad iniziare dal lato della fascia sinistra, la terza tessera è nera o scura. Segno che quella più vecchia è stata sostituita.

SS. Quattro Coronati, Oratorio di S. Silvestro
Ipotesi di attribuzione del pavimento cosmatesco

Figura 7

By Lalupa (Own work) [CC-BY-SA-3.0 (www.creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0)], via Wikimedia Commons

Nel complesso religioso della chiesa dei Santi Quattro Coronati, esistono gli ambienti del palazzo cardinalizio cui si accede dal chiostro antistante l'ingresso della chiesa per una porticina sulla destra di chi arriva dall'esterno. Un piccolo ambiente accoglie il visitatore che resta subito attonito osservando l'affresco di un antico calendario religioso in quella che, per l'appunto, è denominata "stanza del calendario". Da qui si accede alla cappella di S. Silvestro. Purtroppo non ho potuto visitare questo luogo che invece si rivela essere di primaria importanza per l'attribuzione dei lavori cosmateschi in questa cappella e nella chiesa alla bottega di Lorenzo e forse, più verosimilmente, al maestro Iacopo di Lorenzo.

La cappella di S. Silvestro fu fatta costruire per volere del cardinale Stefano Conti il quale la fece consacrare nel 1247. Questa data è di grandissima importanza per l'attestazione e la conclusione della storia relativa ai pavimenti cosmateschi della bottega di Lorenzo. Infatti, le epigrafi con i nomi dei maestri Jacopo II e Luca, figli di Cosma I, attestano lavori nel 1231 per Jacopo II e nel 1234 e 1255 per Luca. Questa data del 1247 e la certezza dell'attribuzione del pavimento a uno di questi maestri per comparazione stilistica dei canoni della loro tradizione, ci permette di stabilire (genealogia dei Cosmati alla mano) che un più probabile Luca avrebbe potuto lavorare forse da solo a questo pavimento negli anni immediatamente precedenti il suo ultimo impegno per il completamento del chiostro di Subiaco nel 1255. Il Cosma II di Pietro Mellini si attesta a partire dal 1264, troppo tardi, mentre mi piace pensare, alternativamente a Luca, che suo padre Cosma I, attestato epigraficamente in Anagni nel 1231, fosse in tarda età impegnato in quest'ultima opera d'arte. E' certo, in definitiva, che questo pavimento, stavolta davvero cosmatesco, sia scaturito dalle mani dei veri cosmati, cioè o da Cosma I o da uno dei suoi figli Luca e Jacopo, o da entrambi. Tuttavia, questa data del 1247, stabilisce anche quella dell'ultima opera pavimentale di questa famiglia della quale si rammentava solo quella del 1231 relativa al pavimento della cripta della cattedrale di Anagni, peraltro eseguito insieme al padre e perciò, forse, è più probabile che a distanza di sedici anni, fossero solo i figli a completare questa cappella.

Il pavimento cosmatesco è semplice, essendo attualmente costituito solo dalla fascia centrale che ospita tre quinconce in uno stile inequivocabilmente Laurenziano, ma con qualche variante che potrebbe attribuirsi ad uno stile evoluto nella concezione dei due figli di Cosma I. Mentre Quest'ultimo, nella cattedrale di Anagni (basilica superiore e basilica inferiore, cioè la cripta), eseguiva le serie di quinconce giustapposti, facendo in modo che i dischi esterni fossero tra loro tangenti, qui vediamo che essi sono concatenati dalle fasce dei dischi, come nei casi classici. Non sappiamo se questa differenza possa costituire una sorta di linea di separazione tra lo stile del quinconce precosmatesco (come in Anagni da cui Cosma I l'aveva derivato per tradizione paterna) e quello forse più propriamente cosmatesco che li mostra concatenanti. Può darsi che sia solo una scelta stilistica o per ragioni legate allo spazio a disposizione per realizzare l'opera.

Un elemento importantissimo da evidenziare è ancora la scelta della fascia a forma di F che funge da collegamento tra i dischi dei quinconce. E' lo stesso modulo adottato nella chiesa e ciò sta a dimostrare, senza dubbio, che la scuola deve per forza essere la stessa: i Cosmati. A questo punto possiamo chiederci: visto che i moduli sono gli stessi per entrambi i luoghi, non è possibile che il pavimento della chiesa possa essere stato realizzato dagli stessi artefici di quello dell'oratorio di San Silvestro, negli anni immediatamente precedenti il 1247?

Per rispondere a questa domanda, dobbiamo rifarci ancora una volta ai pavimenti cosmateschi di datazione e bottega accertata.

Anagni risponde alle nostre esigenze più di ogni altro esempio.

Le ripartizioni rettangolari delle navate laterali e i patterns dei motivi geometrici, si mostrano in uno stile più evoluto rispetto a quelli precosmateschi. Confrontandoli quindi con i patterns delle ripartizioni laterali alla fascia centrale del pavimento della chiesa dei Santi Quattro Coronati, possiamo dire che i due pavimenti non sono stilisticamente coerenti. Ciò significa che il primo fu interamente opera dei Cosmati, il secondo fu originariamente opera di maestri precosmateschi. A questo punto è lecito anche ipotizzare che tutto il lavoro sia stato commissionato alla stessa famiglia di marmorari, cioè a partire da Lorenzo di Tebaldo (e non come erroneamente e generalmente creduto

anche dagli studiosi da *magister Paulus* che operò nel primo decennio dell'XI secolo) e poi rimaneggiato o restaurato dai suoi discendenti dell'arte cosmatesca, nella fattispecie probabilmente da Iacopo di Lorenzo, nella sola fascia centrale.

Visto lo stile, sensibilmente diverso nei disegni decorativi, si può credere che il pavimento dell'Oratorio di San Silvestro fu realizzato nel 1247 dai nipoti di Iacopo (figli di Cosma I), cioè Luca e Iacopo II i quali adottarono, conformemente allo stile del nonno nella chiesa, lo stesso modulo di collegamento delle fasce tra i dischi dei quinconce. Ma di Iacopo II abbiamo notizia solo nel 1231 (pavimento della cripta nella cattedrale di Anagni), mentre del fratello Luca si ha notizia fino al 1255. Ciò può farci credere che sia stato proprio quest'ultimo a realizzare il pavimento dell'Oratorio di San Silvestro.

A partire dal primo quinconce, qui tutto parla dell'arte dei veri maestri Cosmati. Le analogie con i pavimenti di Anagni sono fin troppo evidenti per avere dei dubbi sulla paternità dell'opera: i disegni decorativi all'interno dei dischi, dove sono rimasti originali, sono gli stessi. I patterns decorativi delle fasce che avviluppano i dischi, i motivi geometrici di riempimento, e soprattutto la scelta dei colori abbinati ai disegni, sono una firma evidente dell'artista. Uno stile chiaro che usa un metodo proprio, personalizzato e caratteristico della propria personalità artistica. I colori delle simmetrie policrome sono gli stessi che in Anagni. Alcuni motivi geometrici che si rincorrono nelle fasce decorative costituiscono un linguaggio stilistico evidente e comune a molti altri lavori di Cosma e dei figli Iacopo II e Luca.

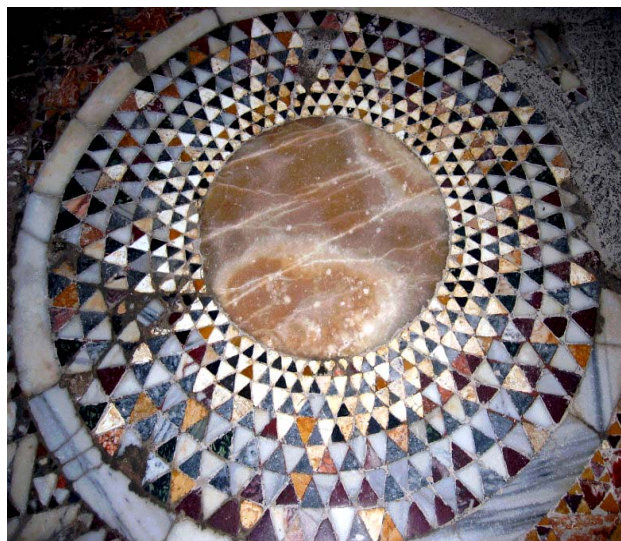
Il pavimento doveva, in origine, coprire tutta la superficie calpestabile della cappella dell'Oratorio. Lo si vede nella fig. 6 dal piccolo avanzo di motivo geometrico sulla sinistra. Evidentemente il rimanete pavimento deve essere andato distrutto e sostituito, nel corso dei secoli, con quello che si vede oggi attorno alla fascia centrale. Un quarto quinconce si intravede proprio sotto l'altare (non visibile in foto).

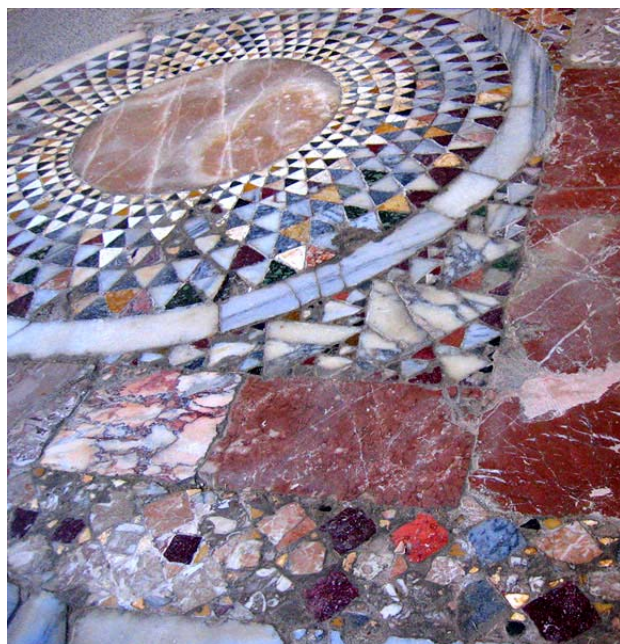
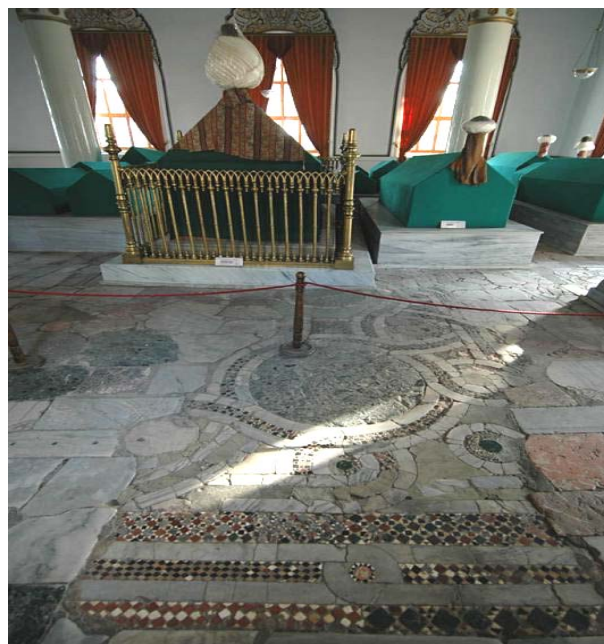
Le opere pavimentali di questo complesso religioso dei Santi Quattro Coronati, ci offrono la possibilità di riflettere sul nostro modo di analizzare questi monumenti. In primo luogo è molto importante constatare in quei tempi le commissioni che venivano offerte ad una bottega di marmorari per uno stesso luogo, venivano rinnovate negli anni ai discendenti. Ciò che potrebbe essere accaduto, con ogni probabilità, anche in altri edifici religiosi. In secondo luogo, se si allena l'occhio alle caratteristiche stilistiche di una bottega marmoraria, è possibile riconoscerne le tracce anche dove le loro opere non sono firmate. Ed è proprio sulla base di queste considerazioni che mi è parso possibile riconoscere l'intervento della bottega marmoraria di Lorenzo, nelle probabili opere restauratrici di Lorenzo, Cosma I e i figli, in alcune chiese di Roma, come visto nelle precedenti pagine.

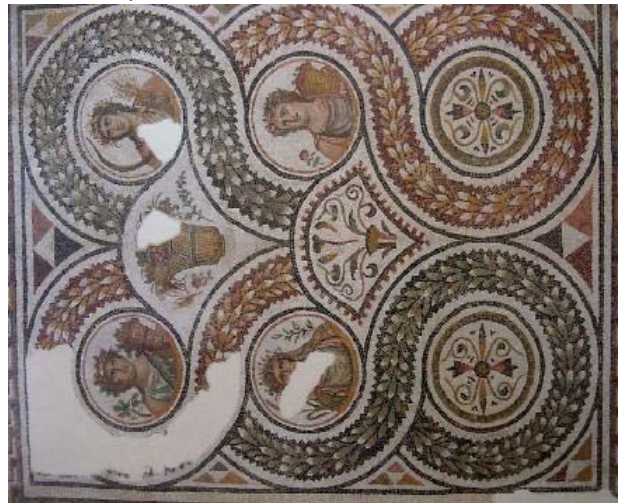
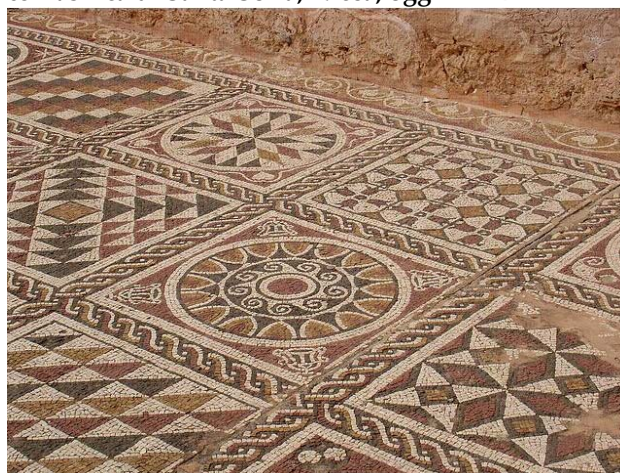
Ad iniziare da Paulus, quindi, e passando per Tebaldo, il figlio Lorenzo, poi Cosma I e i figli Iacopo e Luca, insieme a tutti gli altri artisti marmorari, possiamo disegnare la seguente tabella genealogica.

L'*opus tessellatum* dei Cosmati

Un'altra domanda che generalmente ci si pone quando si analizzano i pavimenti cosmateschi è: tutti quei strani e meravigliosi motivi geometrici che vediamo nelle ripartizioni rettangolari delle navate, nelle decorazioni della fascia centrale e gli stessi motivi principali detti guilloche e quinconce, sono opera della fertile arte dei Cosmati? O hanno dei precedenti nella storia del pavimento musivo ai quali i *magistri romani* trassero grande ispirazione?

Fino a qualche decennio fa le risposte a queste domande erano parzialmente incerte, nel senso che pochi erano gli esempi tardo-antichi che facevano pensare ad una fonte di ispirazione primaria per l'arte cosmatesca. Basti pensare, per questo, ai pochi esempi riportati attorno al 1970 da Angelo Pantoni nel suo studio per il pavimento della basilica di Montecassino (vedi oltre). Dal 1980 in poi, invece, si ebbe un *exploit* di riscoperte, dopo le numerose campagne di scavi archeologici dei siti greci, romani e bizantini, grazie alle quali è oggi possibile dire definitivamente che i Cosmati presero a prestito quasi tutto il repertorio dell'*opus alexandrinum*, dell' *opus sectile*, e dell'*opus tessellatum* per mettere in pratica i loro grandiosi progetti pavimentali. Possiamo dire che quasi nulla di nuovo essi hanno aggiunto a quanto già era stato fatto nell'antichità, se non una reinterpretazione in chiave simbolico-religiosa degli stessi motivi geometrici antichi ed un loro arricchimento grazie all'applicazione di una tecnica che utilizzava una più minuta scomposizione delle figure geometriche, fino ad utilizzare tessere marmoree di soli pochi millimetri. Questo non per sminuire il lavoro dei Cosmati, che fu grandioso ed innovativo nella sua concezione interpretativa nel contesto della *rennovatio* cristiana del XII e XIII secolo, ma solo per puntualizzare che essi ripresero *ab origine* il repertorio musivo, codificando e reinterpretando ogni suo aspetto nel nuovo messaggio medievale cristiano. Essi si distinsero, invece in quella che fu la vera innovazione cosmatesca: l'architettura degli arredi religiosi e la concezione del rinnovamento delle antiche basiliche paleocristiane. Le tavole che seguono, mostrano un esempio sufficientemente esauriente dei patterns geometrici sui quali i Cosmati fondarono il loro intero repertorio dell'*opus sectile*. Ovviamente parliamo solo di motivi geometrici che nell'antichità erano spesso realizzati in mosaico finissimo, mentre i Cosmati li adottarono per il loro *opus tessellatum*.

01. Turchia, Myra, Chiesa di S. Nicola

02 idem

03 idem

04 Turchia, Mausoleo di Bursa Orhan Gazi

05 Basilica di Santa Sofia, Nicea, oggi Iznik

06 Acholla, pavimento musivo da villa romana

07 Libia, Villa Sileen, pavimento romano a mosaico

08 Roma, Domus Augustana

09 Ercolano, Casa dei Cervi

10 Francia, Villa romana ad Arles in Provence

11 Francia, Villa romana ad Aix in Provence

12 Efeso, mosaico del 5° sec.

13 Efeso, mosaico del V° secolo

14 Mosaico dalla villa romana di Veleio

15 Libia, Museo di Jamahirya, mosaico "dei Gladiatori" in opus sectile

16 Reggio Calabria, villa romana a Casignano

17 Roma, San Lorenzo in Damaso, scavi romani del 380 d.C.

18 Turchia, Monastero di Sagmata

19 Turchia, Monastero di Sagmata dettaglio

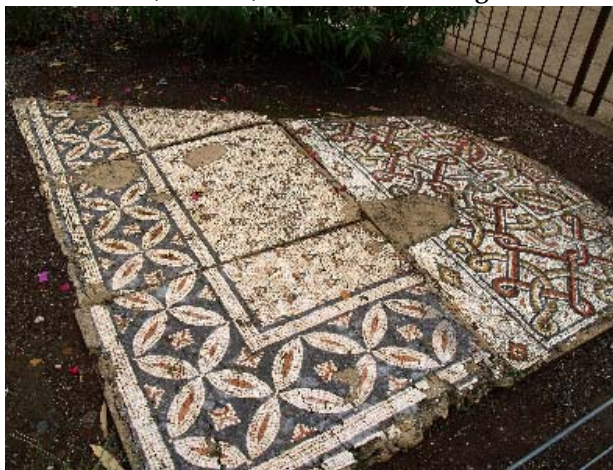
20 Turchia. Monastero di Sagmata, quinconce

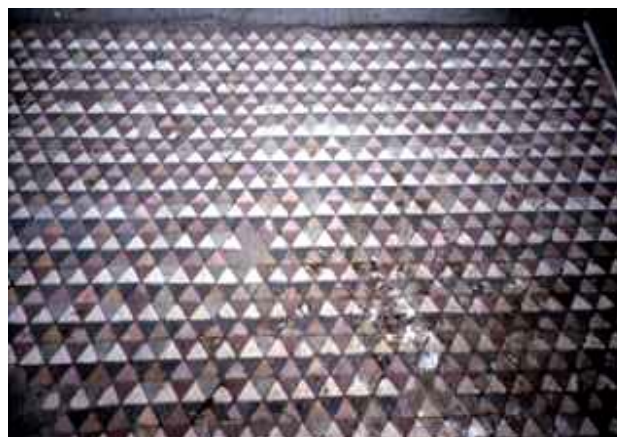
21 Roma, Villa dei Quintili

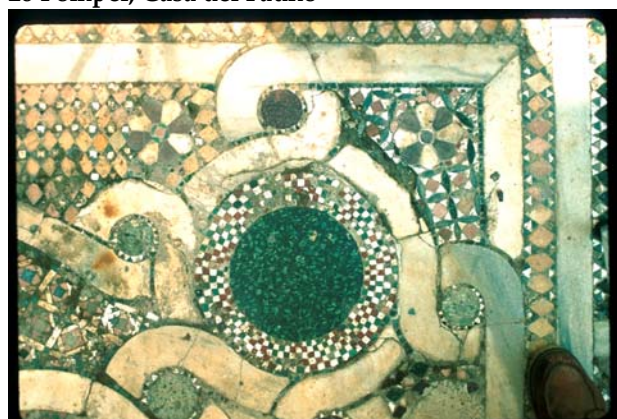
22 Roma, Villa dei Quintili

23 Giordania, Gadara, resti di chiesa ottagonale

24 Giordania, Gadara, resti di chiesa ottagonale

25 Giordania, Gadara, resti di pattern ottagonale

26 Capernaum, Galilea

27 Dettaglio della 26

28 Pompei, Casa del Fauno

29 Ercolano, Casa dei Cervi

30 Iznik (Nicea), Santa Sofia

31 Castro dei Volsci (FR, Italia) Villa romana di età imperiale

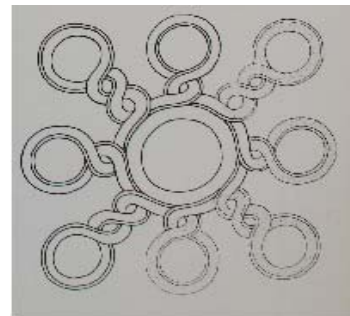
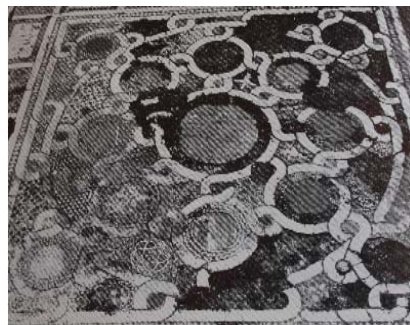
32 Ostia antica, Caseggiato di Diana (I-III-3,4)

Gli esempi riportati sopra, dal n. 1 al n. 32 sono solo esigue testimonianze, rispetto a quanto esiste realmente, del repertorio musivo pavimentale, dall'*opus alexandrinum* all'*opus sectile*. Il periodo spazia dalle ville imperiali romane alle prime basiliche bizantine. Ma, come risulta evidente, il *modus operandi* è sostanzialmente lo stesso. Tuttavia, lo stile bizantino è quello che più di ogni altro si avvicina all'opera dei Cosmati, a dimostrazione che i *magistri romani* fondarono la loro arte sullo studio, acquisizione e sviluppo delle conoscenze antiche anche e soprattutto in conseguenza della tradizione di apprendistato dei primi maestri marmorari romani (quale magister Paulus, Tebaldo e forse lo stesso Lorenzo e il primo Vassalletto) scaturita dalla continuazione della scuola bizantina istituita dal'abate Desiderio a Montecassino alla fine dell'XI secolo.

Negli esempi riportati, alcuni sono davvero stupefacenti e dimostrano come i Cosmati abbiano ripreso dall'antichità anche motivi complessi che forse fino a poco tempo fa si credeva fossero opera del loro ingegno di comacini.

L'esempio dell'immagine n. 1 è quanto meno sorprendente. La basilica di San Nicola di Myra, in Turchia, è dell'VIII secolo e nel 1087 si ritiene che le spoglie del santo furono trasportate a Bari da commercianti baresi. Il pattern geometrico che si vede nelle fig. 01 e 03 può farsi risalire, con ogni probabilità alla seconda metà dell'XI secolo. Lo si ritrova spesso nei pavimenti precosmateschi e cosmateschi italiani. Un bellissimo esempio si trova nel pavimento del Locale 2 dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno. Mi sentirei anche di azzardare una ipotesi su questo pavimento che sembra sensibilmente diverso, stilisticamente, dai normali pavimenti in *opus tessellatum* bizantini. Questo della basilica di San Nicola a Myra sembra essere troppo simile ai nostri pavimenti cosmateschi. La fig. 03 mostra, inoltre, il pattern del "triangolo di Sierpinski" che mi sembra alquanto strano ritrovare in pavimenti bizantini. La fig. 02, invece, mostra alcuni elementi interessanti. Sullo sfondo si vede una porzione di pavimento molto più tipicamente bizantina, mentre le fasce rettangolari perimetrali, mostrano un gusto evidentemente molto più vicino a quello cosmatesco italiano. Inoltre, la fascia in basso mostra tessere quadrate disposte di punta che hanno molto a che fare con i pavimenti cosmateschi italiani restaurati. Esse sono come nuove e mostrano quindi un intervento di restauro recente.

Considerato che le popolazioni pugliesi si recavano sicuramente in visita nel luogo per onorare il loro San Nicola (ora di Bari), è possibile che tra quei "commercianti baresi" vi fossero anche maestri marmorari che eseguirono il pavimento musivo? Se la risposta è affermativa, ciò non potrebbe essere avvenuto dopo la traslazione delle spoglie del santo a Bari, cioè dopo il 1087, perché non vi sarebbe stata ragione per andare a rendere omaggio al santo con l'arte cosmatesca quando le sue spoglie ormai non erano più presenti nella basilica. Se non si considerasse realistica tale ipotesi, allora ci troveremmo di fronte all'opera di maestri bizantini che hanno realizzato un pavimento precosmatesco del tutto simile a quelli esistenti nel Centro Italia e nell'Italia meridionale.

La basilica di Santa Sofia a Nicea (oggi Iznik) è una di quelle che si mostrano più direttamente vicine allo stile precosmatesco sviluppatosi in Italia dal 1071 al 1100 circa, specie in relazione all'arte musiva nell'Italia meridionale.

Le due immagini possono ben rappresentare l'influenza bizantina. A sinistra si vede il pavimento della chiesa di Santa Sofia (o Hagia Sophia) a Nicea, a destra un motivo quasi identico riprodotto in un affresco della chiesa romanica di Sant'Angelo in Audoaldis a Capua. E' questa forma d'arte che ha forgiato la matrice primaria nell'Italia meridionale al tempo in cui l'abate Desiderio chiamò gli artisti di Costantinopoli per lavorare a Montecassino e rendere magnifica la sua basilica.

Nell'immagine n. 7 si vede un pavimento musivo di una villa romana in Libia. Nonostante esso sia realizzato in tessere musive minuscole, alcuni patterns sono del tutto uguali a quelli utilizzati dai Cosmati. Così anche i motivi semplici delle immagini 8, 10 e 11, mentre quello della n. 9, che mostra un motivo geometrico di un pavimento in opus sectile nella Villa dei Cervi ad Ercolano, sorprende perché è proprio quello diventano una sorta di firma stilistica della bottega di Lorenzo. Lo troviamo spessissimo nelle tessere di porfido verde e rosso nei pavimenti cosmateschi di Iacopo, del figlio Cosma e dei nipoti Luca e Iacopo II. L'immagine 12, mostra un mosaico del V secolo ad Efeso che ci fa capire ancora una volta quanto era bello e comune il motivo dei triangoli a spirale e come non fosse una invenzione dei Cosmati. Dal monastero di Sagmata, in Turchia, ci viene un'altra conferma dello stile di pavimenti con l'inserimento di elementi zoomorfi che molto comuni nel basso Lazio, in Campania e nell'Italia meridionale. Basti per questo citare i pavimenti delle cattedrali di Terracina, di Caserta Vecchia, di Sant'Agata dei Goti e S. Adriano di S. Demetrio Corone a Reggio Calabria.

L'immagine n. 21 mostra una "gigantografia" del pattern che forse maggiormente ha caratterizzato i pavimenti cosmateschi: la stella a otto punte inscritta in un quadrato. Qui troviamo le caratteristiche dello stile cosmatesco anche nei dettagli: la stella è formata da otto triangoli allungati che formano le otto punte; al centro vi è un quadrato e, in questo caso, si trova inscritto un altro quadrato disposto diagonalmente. Questo motivo geometrico è stato ripreso dal repertorio dell'*opus sectile* romano e riutilizzato in miniatura nell'intento cosmatesco. La fig. 25 ci mostra il consueto motivo di ottagoni collegati tra loro da quadratini minori, mentre la fig. n. 26 mostra un altro pattern molto utilizzato dai Cosmati: la stella a quattro punte ricavata dalla disposizione a cerchio di 4 losanghe oblunghe; la fig. 28 mostra ancora un motivo a triangoli disposti tutti nello stesso senso molto ricorrente nel repertorio dei Cosmati. Infine, la fig. 30 esibisce qualcosa di eccezionale per chi ha studiato il pavimento precosmatesco dell'abbazia di Montecassino: il motivo geometrico a forma di elica che si trova proprio all'inizio del pavimento desideriano proviene proprio dalla basilica di Santa Sofia di Iznik.

I PAVIMENTI MUSIVI A PARTIZIONI RETICOLARI

Nel trattare questo argomento, è necessario indagare anche sull'origine e su come si sono sviluppati i pavimenti musivi a partizione reticolare di fasce marmoree che è una caratteristica principale e specifica dei litostrati pre e cosmateschi realizzati dall'XI al XIII secolo.

Alessandra Guiglia Guidobaldi, sembra sia stata una delle prime autrici a muovere le proprie ricerche in tal senso. Nel suo studio *Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi*, pubblicato nel Bollettino d'Arte n. 26 del 1984, così si esprime in proposito:

"*Le unità decorative a dischi e annodature delle quali ci siamo finora occupati vengono affiancate e circondate da una semplice e ritmica intelaiatura reticolare di bianche fasce marmoree che contiene specchiature di opus sectile di variatissimi motivi geometrici. Tale schema partizionale, che caratterizza l'opera cosmatesca forse ancor più dei citati motivi curvilinei, non ha tuttavia suscitato altrettanta attenzione negli studiosi tanto che assai rari sono in effetti i tentativi di chiarirne la genesi stilistica. Il precedente più immediato è senza dubbio quello di Montecassino ma le difficoltà sorgono quando si realizza che tale impaginazione del tessuto pavimentale è sostanzialmente estranea proprio a quella produzione medio bizantina della quale il sectile cassinese dovrebbe essere una chiara filiazione.*

Per quanto risulta infatti dal materiale finora pubblicato sembra che nei pavimenti bizantini di età macedone predomini un gusto del tutto diverso, se non addirittura opposto: invece di fasce marmoree racchiudenti specchiature di opus sectile si notano infatti si fasce marmoree ma alternate a fasce in opus sectile racchiudenti semplici lastre oppure motivi ad annodature".

Sotto: uno dei patterns base dei pavimenti precosmateschi, costituito da tessere esagonali uniformi colorate (in genere verde e rosso), collegate da listelli di marmo bianco a formare figure di esagoni che si intersecano. Le campiture interne sono scomposte in elementi minori triangolari. Nella foto il pavimento è stato ricostruito in una cappella del monastero di Montecassino, utilizzando parte del materiale proveniente dall'antico pavimento di Desiderio. Foto N. Severino. Abbazia di Montecassino, per gentile concessione di Don Gregorio.

E a conferma di quanto scrive, la studiosa riporta alcuni esempi dell'area bizantina, come Osios Lukas, la Koimesis di Nicea, il San Giovanni in Studio e la chiesa del convento del Pantocratore, rilevando in tutti quanto una differenza sostanziale dalla caratteristica struttura partizionale dei pavimenti cosmateschi.

Se prendiamo il pavimento di Montecassino, rappresentato avanti, come modello base e antecedente più immediato dei pavimenti cosmateschi, bisognerebbe concludere, dopo averlo dovutamente confrontato con i pavimenti dei monumenti religiosi dell'area medio-bizantina, che si tratta di un caso isolato, di un caso unico in cui l'idea in esso rappresentata da una impaginazione del tessuto pavimentale in modo partizionale, realizzato da una sequenza regolarmente ritmica che risponda anche ad una precisa richiesta grafico-simbolica di simmetria geometrica e policroma, costituisce una caratteristica finora sconosciuta nei pavimenti antichi. Sembra che questa idea fosse un colpo di genio dei maestri bizantini chiamati dall'abate Desiderio per realizzare il pavimento della chiesa di Montecassino.

In effetti una organizzazione così regolare del tessuto pavimentale musivo, come fosse una scelta per rispondere a precisi significati e simbolismi, non si è mai vista nei pavimenti di area medio-bizantina precedenti a quelli di Montecassino. Infatti, continuando la sua analisi la Guiglia Guidobaldi scrive: "*Ci basterà constatare, come già accennato in precedenza, che comunque non sarebbe possibile trovare nell'ambito bizantino alcun suggerimento per l'origine della partizione reticolare a fasce marmoree dei pavimenti cosmateschi…E' dunque necessario indirizzare le ricerche verso altre direzioni ed in tal senso si è mossa la Glass indicando in certa produzione musiva di area altoadriatica, come ad esempio i pavimenti della basilica teodoriana di Aquileia e della Santa Eufemia di Grado, i precedenti del gusto compositivo dei Cosmati*".

Un suggerimento, tuttavia, in cui la studiosa italiana non crede, in quanto "*se può risultare di un certo interesse per quanto riguarda la disposizione accentuatamente longitudinale della decorazione, appare invece assai più forzato nel confronto tra i riquadri musivi della stessa chiesa gradese e la partizione a fasce marmoree dell'opera cosmatesca. Un così deciso allontanamento dalla zona di Roma risulta poi del tutto inutile*".

Infine, l'autrice menziona quale unico pavimento più antico che potrebbe avere le caratteristiche dell'idea partizionale in fasce marmoree come quelli cosmateschi, è il litostrato musivo della chiesa di Santa Maria Antiqua, di cui mi occuperò tra poco. Il pavimento viene datato al VI secolo, e costituisce una ambiguità stilistica e cronologica per la quale non mi trovo d'accordo e quindi non posso considerarlo un antecedente del pavimento di Montecassino.

A tal punto allora, non si può che concludere, con la Guiglia Guidobaldi, che il "*gusto compositivo a riquadri e fasce marmoree abbia un'origine locale*", da riferirsi forse *in primis* al lavoro dei maestri bizantini di Montecassino. La studiosa fa inoltre presente che riquadri in *opus sectile* pavimentale erano usuali anche nel V secolo, forse non nella stessa concezione cosmatesca, e che stranamente tale tradizione sia poi scomparsa del tutto nei secoli successivi. Così, non è neppure immaginabile che gli artisti bizantini chiamati da Desiderio volessero recuperare un modello vecchio caduto in disuso da secoli.

Quale potrebbe essere stata allora la fonte ispiratrice per questa nuova idea? E' difficile dirlo in mancanza di reperti o scoperte che possano portare nuove prove documentali e grafiche.

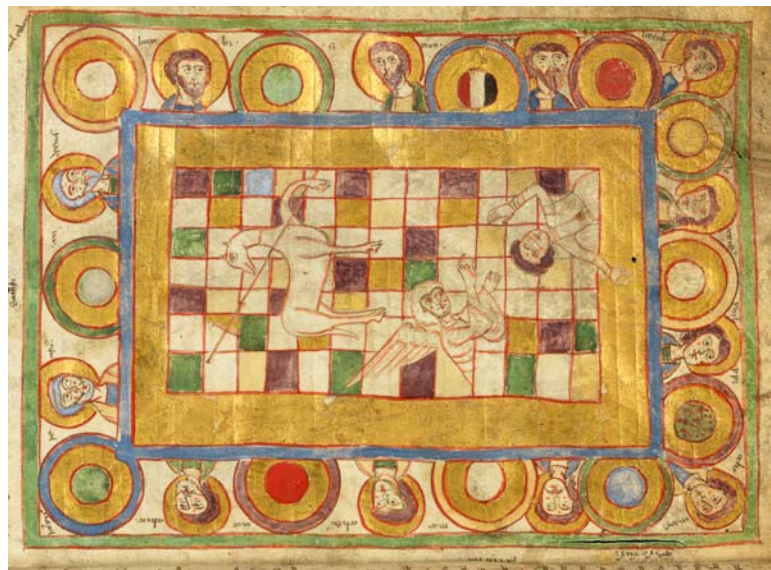



Fig. A

La fig. B rappresentata qui affianco, fu disegnata da Rabano Mauro e si trova in un codice di Montecassino datato 1028. I tre filosofi sono chiaramente assisi e i loro piedi poggiano su un qualcosa che somiglia molto o ad un tappeto o ad un pavimento. La successione dei quinconce, anche di diverso stile, è una caratteristiche che ritroviamo nel pavimento di Montecassino disegnato da Gattola, ma diverrà anche lo stile essenziale dei Cosmati del XIII secolo. Sia che si tratti di tappeto o di pavimento, questa immagine, all'epoca famosa, potrebbe costituire l'antecedente più immediato del pavimento cosmatesco, almeno dal punto di vista iconografico.

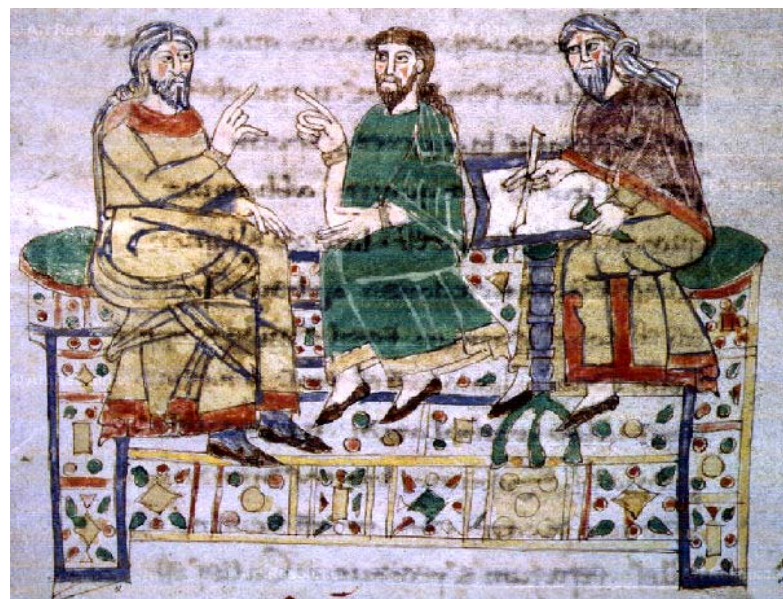



Fig. B Codice 132, foglio 372, di Montecassino, del 1028

La fig. A potrebbe mostrare una rara immagine di pavimento medievale in

opus sectile. Essa è tratta da un commentario all'Apocalisse del Beato da Liebana realizzato nell'area beneventana, in Campania (Italia), sul finire dell'XI secolo ed oggi conservato in una biblioteca svizzera. Non ha molto a che fare con i pavimenti cosmateschi ed il problema delle partizioni di cui sto parlando, tuttavia mi è sembrato comunque di estremo interesse per la cultura del pavimento musivo con inserti di *opus sectile* di tipo fitomorfi, zoomorfi e antropomorfi. Nel dettaglio, si osserva un riquadro centrale realizzato con una tessitura orizzontale con motivo *ad quadratum*, in una soluzione policroma semplice e simmetricamente lineare. In mezzo vi sono inserti marmorei che rappresentano un *agnus dei*, un angelo (forse l'arcangelo Gabriele) ed un uomo peccatore che forse l'angelo corre in sua salvezza. Intorno al riquadro vi sono una serie di tondi che mi pare mostrino chiaramente essere delle ruote con dischi di porfido al centro, probabilmente annodate al riquadro centrale, ma l'approssimazione del disegno non mostra il dettaglio dell'annodatura. Ogni tondo è intervallato dall'immagine di un santo. Essendo dodici in tutto, dovrebbero essere i dodici Apostoli. Il disegno restituisce però dettagli sui dischi di porfido: porfido rosso, verde serpentino, bianco, giallo antico e colori misti. Non vi è dubbio che si tratta di una raffigurazione di ruote, con fasce e dischi di porfido centrali. Pavimenti musivi con inserti del genere sono comuni nell'area beneventana, con in tutta la Campania e nel meridione d'Italia. Basterà qui ricordare i pavimenti del duomo di Caserta Vecchia e di Sant'Agata dei Goti.

La figura B, invece, mostra l'unica immagine che si conosca in cui io credo di aver identificato una approssimativa raffigurazione di un pavimento generico, che in seguito è stato inteso realizzare in forma musiva dai marmorari del XII secolo, la cui concezione nuova, rispetto ai precedenti monumenti simili di epoca bizantina, è proprio quella di mostrare una successione consecutiva di riquadri. I piedi dei filosofi, come anche i piedi del tavolo su cui uno di loro sta scrivendo, poggiano chiaramente su una superficie che non può essere intesa diversamente da un pavimento. La miniatura è tratta dall'opera *De Universo* di Rabano Mauro, come si vede nel codice 132 di Montecassino, datato 1028, ed è quindi l'antecedente iconografico unico finora conosciuto di un pavimento simile a quelli cosmateschi. Prenderò in esame questa figura più avanti in questo volume, nel trattare dell'origine del *quincux*. Personalmente sono del parere che gli artisti bizantini presero più di uno spunto dall'opera di Rabano Mauro che è anche la più importante enciclopedia dell'epoca e l'opera più importante del monaco vissuto anche a Montecassino. Infatti nell'iconografia prodotta da Rabano Mauro si ritrovano la maggior parte degli elementi che caratterizzano i dettagli del pavimento della chiesa di Montecassino: i diversi tipi di quinconce, proprio come sono riportati nelle miniature suddette, e anche alcuni pattern che sono di chiara derivazione dalle decorazioni che si vedono nelle numerose miniature del codice 132. Le tessere romboidali, a goccia, ovali e a motivo base, come le croci, le eliche e via dicendo sono una chiara derivazione di alcuni dettagli che si vedono nell'opera di Rabano Mauro. Inoltre questa particolarità costituirà una caratteristica dei soli pavimenti di derivazione cassinese che mai incontreremo nelle opere pavimentali delle botteghe marmorarie romane e laziali, se non direttamente influenzate dalle scuole meridionali.

Tutto ciò, spiega finalmente con qualche indizio maggiore, la nostra difficoltà a trovare quell'anello mancante che dovrebbe collegare la produzione sectile dei pavimenti di area bizantina con quello "innovativo" della basilica di Montecassino e, da questo, con tutti quelli di produzione postuma nell'epoca precosmatesca e poi cosmatesca.

Possiamo immaginare che l'abate Desiderio, chiese ai maestri bizantini da lui chiamati ad abbellire la nuova chiesa del monastero, di trovare qualche ispirazione nell'opera che era considerata nell'Europa cristiana la più importante enciclopedia e, insieme, orgoglio della produzione manoscritta dello *scriptorium* cassinese. Sfogliando il codice 132, i maestri si ravvidero del ricorrente motivo a *quincux* come elemento decorativo, già noto in tal modo nell'area bizantina e nella produzione dei codici miniati. Così, studiando la miniatura del foglio 372 dovettero chiedere all'abate Desiderio se gli fosse piaciuto che realizzassero il pavimento musivo per la chiesa riprendendo gran parte dei motivi raffigurati nella miniatura, ai quali avrebbero dato la maggiore visibilità ed importanza come fascia centrale della navata ed affiancando a questa una serie di file di partizioni rettangolari marmoree con i consueti motivi geometrici dell'antico repertorio dell'*opus sectile*.

Il caso emblematico del pavimento "cosmatesco" datato al VI secolo della chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma

Quando si studia un pavimento musivo, sia esso di epoca antica o anche medievale, una delle prerogative essenziali è la sua datazione. Tuttavia, in mancanza di atti documentali storici o di prove inconfutabili, come iscrizioni lapidee che ne testimoniano la paternità, resta sempre una difficoltà a volte insormontabile quella di una datazione precisa del monumento. I metodi a disposizione dei ricercatori non sono molti e in mancanza degli elementi suddetti, ci si può basare su confronti stilistici generali e particolari, relativi ai dettagli del disegno unitario o delle tipologie di motivi geometrici che formano un determinato repertorio di pattern, o dei materiali lapidei impiegati e dalle scelte cromatiche che a volte possono rivelarsi una componente fondamentale dello stile di questa o di quella bottega di marmorari.

Ciò comporta dei rischi nelle valutazioni che dipendono da una quantità di fattori non sempre valutabili con sufficiente certezza, come il fatto che i motivi e le scelte cromatiche degli stessi potrebbero anche essere stati adottati da membri di famiglie diversi di marmorari che operarono nello stesso periodo, mentre qualche elemento in più si può ricavare dalle tipologie generali e particolari degli stilemi con i quali furono concepiti i disegni unitari dei pavimenti e le tessere lapidee, come le dimensioni, il taglio e i motivi geometrici, più usuali e poveri nei pavimenti antichi, più fitti, ricchi di dettagli e cromatismi in quelli del XIII secolo, nonostante entrambi si adeguino costantemente a quel canone di centralità del disegno che caratterizza tutti i pavimenti delle scuole precosmatesche e cosmatesche.

Tuttavia, tali elementi sono sempre scarsamente affidabili, specie se si fa una considerazione generale che spesso viene sottovalutata e cioè che la quasi totalità dei pavimenti musivi è stata nel tempo sottoposta a restauri, rifacimenti, smantellamenti e ricostruzioni, spesso del tutto arbitrarie, che hanno modificato definitivamente la *facies* dell'impianto originale, mettendoci nella condizione di non avere sempre quella certezza desiderata nel valutare le condizioni, la storia e la datazione dei pavimenti sulla base delle caratteristiche descritte.

Per tale motivo la datazione di un pavimento è sempre molto difficile, ma grazie alle osservazioni di alcuni elementi fondamentali che contraddistinguono almeno le tecniche e le modalità di lavoro nei secoli, possiamo essere in grado di stabilire almeno approssimativamente le epoche in cui essi furono realizzati. In tal senso, uno sguardo d'insieme ai pavimenti romani, ci mostra che essi sono caratterizzati da

una sorta di fusione stilistiche e tipologiche come se fossero stati sottoposti a vari interventi nel corso di più secoli. Come possiamo distinguere le varie fasi? E' necessario a questo punto avere a disposizione dei modelli di certa attribuzione e datazione per poter fare degli utili confronti. I pavimenti delle cattedrali di Ferentino ed Anagni sono entrambi di certa attribuzione, documentale il primo e per essere datato e firmato dagli stessi artisti, il secondo.

Da essi quindi possiamo già stabilire dei canoni stilistici per distinguere i veri pavimenti cosmateschi del XIII secolo, dai primi pavimenti "precosmateschi" realizzati dal secondo quarto del XII secolo in poi. Dalle consacrazioni delle basiliche, per le quali è lecito pensare che i pavimenti musivi, entrati sicuramente in voga come una moda dal tempo di papa Pasquale II in poi, fossero già installati, insieme al compiuto arredo religioso degli interni, possiamo stabilire un'epoca abbastanza precisa della realizzazione dei primi pavimenti precosmateschi. Le condizioni che essi mostrano, implicano che furono soggetti, probabilmente già dalla metà del XII secolo in poi, ad una serie di restauri e rifacimenti i quali furono commissionati anche ai maestri Cosmati sul finire del XII e nei primi decenni del XIII secolo. Questi operarono essenzialmente nelle fasce centrali determinando quella fusione che oggi si mostra chiaramente nella maggior parte dei pavimenti delle basiliche romane, in cui si vedono elementi facilmente attribuibili all'epoca precosmatesca, quasi esclusivamente nelle zone pavimentali delle navate laterali e i caratteri propri del linguaggio cosmatesco del XIII secolo nelle fasce più centrali del pavimento.

Ciò determina che molti dei pavimenti di Roma furono concepiti nel XII secolo e restaurati o rifatti sul finire del XII e all'inizio del XIII secolo. Sono pochi gli esempi di pavimenti rimasti più o meno intatti, almeno in alcune loro parti.

Un caso emblematico di errata datazione o, quantomeno, ambigua, è quello che riguarda la chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma per la quale tutti gli studiosi hanno scritto fino ad oggi vedersi al suo interno una porzione di pavimento "cosmatesco" del VI-VII secolo. La datazione è stata certamente proposta dagli archeologi che hanno condotto gli scavi presso l'antico sito romano e una volta pubblicata ufficialmente la relazione è stata poi divulgata ed accettata ufficialmente.

Tra gli studiosi di arte cosmatesca che non hanno battuto ciglio sulla datazione di questo pavimento di stile cosmatesco di presunta datazione del VI secolo, vi è la Guiglia Guidobaldi (op. cit.) la quale accetta la datazione al sesto secolo del pavimento, ma non può fare a meno di evidenziare "*la parziale identità dei motivi geometrici e del gusto cromatico fortemente analogo*" ai pavimenti delle basiliche dei Santi Quattro Coronati e di San Clemente arrivando addirittura a dire che "*viene persino fatto di pensare che intere stesure pavimentali del VI secolo siano state materialmente riutilizzate dal marmorari del XII; il che, peraltro, potrebbe giustificare la scarsa sopravvivenza a Roma di quei sectilia*", riassumendo poi alla fine, in sintonia con il mio pensiero, che "*il fatto che siano giunti sino a noi soltanto quelli che nel XII secolo non erano più in vista (per crollo dell'edificio o per altre cause) potrebbe appunto lasciar supporre che quelli ancora in uso ai tempi dei Cosmati siano stati totalmente da essi rifusi nelle nuove stesure pavimentali*". In pratica la studiosa non riesce a spiegarsi come mai nel VI secolo esista un pavimento esattamente identico a quelli cosmateschi del XIII secolo, tanto che arriva a credere che i maestri romani abbiano letteralmente segato intere stesure pavimentali riutilizzandole nei loro pavimenti!

La Glass (*Studies on cosmatesque pavements*, 1980), riprendendo il Toesca, dice almeno che il pavimento è di incerta datazione proponendo che è "*probabilmente anteriore all'VIII secolo*"*! Poi lo descrive con qualche dettaglio e alla fine conclude che "It would seem, then, that many of the consituent elements of a Cosmatesque pavement*

were in evidence in Rome by the ninth century", assumendo così anche lei, con qualche incertezza, che pavimenti esattamente identici a quelli cosmateschi fossero già presenti a Roma prima del IX secolo! Sembrerebbe così che la storia dei pavimenti cosmateschi sia stravolta. Non è così. Si tratta solo, a mio parere, di un semplice errore di valutazione.

Gli studiosi datano il pavimento di Santa Maria Antiqua al VI secolo e prendono come *terminus ante quem* la datazione degli affreschi murali…

Nel settembre 2011, ho avuto uno scambio epistolare con il restauratore dott. Alessandro Lugari il quale ha scritto la sua tesi di laurea proprio sulla chiesa di Santa Maria Antiqua e le sue conclusioni sulle problematiche di datazione da me sollevate sono le seguenti:

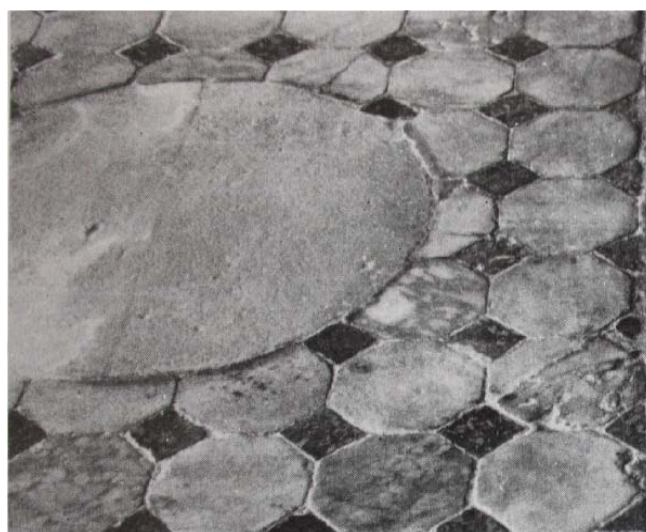
"*Il pavimento è datato abbastanza precisamente dal punto di vista archeologico: o è contemporaneo a Maria Regina o successivo, ma come* terminus ante quem *abbiamo il ciclo di Martino I (649 – 655). D'altra parte vi sono decine di pavimenti simili sia a Roma che in Grecia e Turchia dal V al VII sec. Quelli 'cosmateschi' di cui si parla, sono tecnicamente un altro mondo, i tagli spesso sono precisi, voluti, lo schema generale segue una simmetria rispetto ad un asse dell'edificio. In questi più antichi i tagli non ci sono quasi mai. Le formelle sono tutte di recupero e spesso provenienti da pavimenti diversi, quindi con misure e spessori differenti. tutto questo dà a tali decorazioni una caratteristica 'irregolarità' e asimmetria, cosa che probabilmente, oltre che una necessità, indica anche uno 'stile' e un 'gusto'*".

Purtroppo non è stato possibile, nonostante le mie insistenze via e-mail, un ulteriore approfondimento della questione, per cui devo prendere per definitive le conclusioni del dott. Lugari ed avanzare le mie ipotesi in merito. Non essendo stato possibile analizzare personalmente da vicino i frammenti di pavimentazione della basilica romana, devo attenermi al semplice confronto delle foto pubblicate da Alessandra Guiglia Guidobaldi nell'articolo più volte citato in questo libro. E' forse vero che in alcuni pavimenti di tarda epoca romana, o comunque del V-VI secolo, si vedono lacerti musivi molto simili a quelli riprodotti in partizioni rettangolari nei pavimenti cosmateschi, ma, come dice lo stesso esperto A. Lugari, quest'ultimi sarebbero "*un'altro mondo*", e quindi perfettamente riconoscibili rispetto ai primi. Dal confronto delle foto pubblicate da A. Guiglia Guidobaldi, invece, non è possibile stabilire una seppur minima differenza, né stilistica, né tecnica, né cromatica, se non forse lievemente nello stato conservativo dei due manufatti per via delle diverse vicende distruttive e di abbandono dei rispettivi edifici, che possa in qualche modo convincerci che tra i due pavimenti vi siano effettivamente sette secoli di differenza! Di contro, ho visto dal vero pavimenti romani e di epoca tardo romana, fino al V-VI secolo, il cui lavoro in *sectile* può essere simile nei motivi base, ovvero nel modulo elementare e nei pattern, ma la differenza stilistica, di materiale e di realizzazione si nota eccome. Nel caso di Santa Maria Antiqua, la cosa più sorprendente è che sembra che addirittura i due pavimenti siano stati realizzati dalla mano dello stesso maestro, tanto sono uguali. Non solo, ma nei frammenti pubblicati si scorge anche il consueto ritocco operato già poco tempo dopo dell'epoca in cui il pavimento musivo fu realizzato: tessere originali, si presentano in successione cromatica giusta e in generiche simili condizioni di stato conservativo, mentre le stesse file si alternano a tessere tipologicamente diverse, meglio conservate che indicano forse un restauro antico. La tecnica del *sectile* è identica, come gli incastri, i tagli precisi e la grandezza delle tessere fino al materiale che sembra identico. Le diverse condizioni di conservazione che si osservano nelle immagini pubblicate non deve confondere nella valutazione della datazione perché il pavimento della basilica di San Clemente è totalmente ricostruito e restaurato, come anche gran parte di quello della basilica dei Santi

Quattro Coronati che la Guiglia Guidobaldi anche prende a confronto per il litostrato di S. Maria Antiqua.

I confronti con la basilica Emilia a Roma, taberna VIII, il cui pavimento è anch'esso datato al VI secolo mostra due cose interessanti: la prima è che esso è diviso in ripartizioni rettangolari del tutto simili a quelle dei pavimenti cosmateschi, sebbene molto più approssimative e larghe; la seconda è che i motivi geometrici, pur essendo analoghi, sembrano essere realizzati con tessere molto grandi e con tecnica diversa. Lo si può vedere nella seguente immagine.

Kourion, Cipro, Basilica Episcopale. Foto di David Walker del 2007 (da Fotolibra)

Il confronto dell'immagine precedente con quella seguente che raffigura lo stesso motivo di ottagoni e quadratini come si presenta in Santa Maria Antiqua e pubblicata da A. Guiglia Guidobaldi nel suo articolo, è credo sufficiente per capire la differenza tra il pavimento precedente, realmente forse del VI secolo, e questo, erroneamente datato al VI, secolo, ma di chiara fattura cosmatesca del XII secolo avanzato.

L'immagine in bianco e nero e poco dettagliata del pavimento della basilica di Kourion riportata da Guiglia Guidobaldi, non rende forse come dovrebbe la reale differenza tra i due pavimenti, ma l'immagine precedente è sufficientemente dettagliata perché siano ben visibili gli elementi che diversificano i due monumenti. D'altra parte, un altro esempio che cavalca questo appena riportato è dato dalla fig. 25 della tabella in cui ho riportato un elenco di pavimentazioni in *sectile* antichi che si trova a Gadara in Giordania.

Un altro esempio si può fare con una seconda immagine che mostra un tratto della pavimentazione in *opus sectile* della chiesa di Kourion in un motivo ripreso poi dai maestri Cosmati: un ottagono uniforme centrale ai cui lati aderiscono quattro losanghe esagonali e, agli angoli quattro quadratini. L'insieme costituisce il pattern costituito da una successione di ottagoni intersecantesi. Nel caso di Kourion si nota, nell'originalità del manufatto, una buona corrispondenza geometrica e simmetrica, ma la differenza sostanziale che si ravvisa sta proprio come diceva il dott. Lugari sui "*tagli precisi*" che in quello di Kourion non è ravvisabile su gran parte delle tessere, così come per gli incastri e infine per la tipologia diversa del materiale. Cosa che non si riscontra nel pavimento romano.

Il fatto stesso che la Guiglia Guidobaldi dichiari, citando altri autori, il pavimento di S. Maria Antiqua, come "*uno dei rari esempi altomedioevali esistenti e quindi accomunato a pavimenti del tutto diversi oppure, guarda caso, cosmateschi ritenuti però anch'essi di epoca altomedioevale*", fa riflettere sulla possibilità che si stia discutendo di un caso più unico che raro e che proprio per questo sarebbe da considerare con grande attenzione e prudenza.

Dalla pianta della chiesa disegnata da Petrignani agli inizi del '900, si può osservare che la zona in basso è quella che a mio parere può essere riferibile al VII-VIII secolo e ne dimostra tutte le caratteristiche, ma non è il tessellato di tipo cosmatesco. Quest'ultimo invece è quello che si vede, purtroppo in esigue porzioni, nella zona centrale superiore e che mostra tecnica, stile, gusto e motivi noti completamente affini ai pavimenti precosmateschi del XII secolo (*ad quadratum, ad triangulum*, esagoni, losanghe romboidali...).

Mentre si intravedono tracce di altre forme pavimentali (in basso a destra e sinistra, e in alto a destra), certamente più antiche, forse le primitive, formate da formelle abbastanza grandi di marmo. Nella chiesa di S. Maria Antiqua, quindi, coesistono sicuramente due stili di pavimentazioni (almeno nella zona del presbiterio), una, più vicina all'*opus alexandrimun* con motivi floreali e geometrici semplici, riferibile al VII-VIII secolo; l'altra, nel grande quadrato centrale fino al perimetro in alto, in *opus tessellatum* precosmatesco riferibile ai primi decenni del XII secolo. Infatti, dopo la distruzione totale della chiesa, essa fu riedificata probabilmente sul finire del XII secolo, al tempo dei Cosmati e forse proprio da questi maestri fu realizzato il nuovo pavimento in *opus tessellatum* sullo strato dell'antico litostrato del VI secolo.

L'ambiguità della datazione del pavimento di tipo cosmatesco nella basilica di Santa Maria Antiqua, nasce dal fatto che in quella chiesa gli affreschi presenti

sono serviti come metodo di datazione che ha sostituito una più ovvia comparazione tipologica e stilistica dettagliata dei reperti con i reali pavimenti cosmateschi. Cosa che, credo, non è stata ancora mai fatta. A mio avviso basta confrontare le immagini proposte in queste pagine per capire la reale differenza tra i due pavimenti. Inoltre, un altro elemento che deve aver fuorviato coloro che si sono occupati della datazione del suddetto pavimento romano, è stato quello legato al fatto che la basilica venne distrutta da un terremoto e successivamente abbandonata. Per tale motivo, forse pochi hanno pensato che in effetti la basilica conobbe un periodo di recupero tra la fine dell'XI e il XII secolo e fu proprio allora che forse le stesse maestranze che operavano nella vicina basilica di San Clemente, furono chiamate a realizzare il nuovo pavimento dell'antica chiesa, probabilmente sovrapponendolo di poco al livello dei pavimenti più antichi del VI-VII secolo.

Infatti, le tracce storiche indicano:

- Sui ruderi venne costruita nel XIII secolo una chiesetta, riedificata poi nel 1617 dal Longhi col titolo di Santa Maria Liberatrice (Wikipedia);

- Ridotta ad un rudere e interratasi per l'innalzamento del terreno, sul suo sito sorse nel XIII secolo la chiesa di S. Maria Liberatrice;

- Nel secolo XIII, quasi nel medesimo luogo, ma ad un livello superiore, fu costruita una piccola chiesa detta Santa Maria libera nos a poenis inferni, o più brevemente Santa Maria Liberatrice.

- The old church is thought to have been completely buried in 1084, when nearby buildings collapsed during the fire started by the Normans whos sacked Rome that year. However, this is a surmise and archaeological evidence is wanting. A new church, Santa Maria Liberatrice al Foro Romano , was built on the site in the 12th century, on top of the ruins of the old one.

(http://romanchurches.wikia.com/wiki/Santa_Maria_Antiqua)

Per dire qualcosa di definitivo, comunque, dovrei visitare la basilica che attualmente è chiusa al pubblico.

Cenni sulle diverse tipologie di mosaici pavimentali

Abbiamo appena fatto un confronto diretto di alcuni esempi di pavimentazione in opus sectile antica con quelli dei Cosmati. E' bene quindi spendere due parole sulla storia del pavimento musivo e l'etimologia del termine *litostrato* che tanto spesso viene utilizzato in questi studi.

Iniziamo col dire che i pavimenti del genere di cui trattiamo sono fatti nella tecnica del mosaico, quindi è bene distinguerli sotto questo aspetto, attenendoci solo a quelli di epoca romana.

Gli artisti che si occupavano dei lavori a mosaico venivano denominati come segue:

- *pictor imaginarius*: colui che stabilisce il disegno e la struttura della composizione;
- *pictor parietarius*: colui che riporta il disegno nella sede di realizzazione;

- *musivarius*: colui che realizza il mosaico vero e proprio, di solito su muro;
- *tessellarius*: colui che lavorava i mosaici pavimentali.

Le varie tipologie di opere a mosaico comprendevano:

- *opus signinum*: per la messa in opera di pavimenti fatti di calce e cocciopesto; il nome deriva dalla calce prodotta nella città di Segni (Roma). Il tipo di pavimento è costituito da tessere distanziate tra loro che creano dei disegni geometrici;
- *opus segmentatum*: per la messa in opera di pavimenti in cocciopesto composti da calce, lapilli e piccoli sassi formando nell'insieme disegni semplici;
- *opus tessellatum*: per pavimenti formati da lastre di cubetti di circa 2 cm di lato a formare anche disegni geometrici e rifiniture;
- *opus vermiculatum*: messa in opera di tessere molto piccole per formare sfumature dei disegni, anche in colore;
- *opus spicatum*: per paramenti o pavimenti costituiti in laterizi collocati in modo aderente di taglio il cui insieme somiglia ad una lisca di pesce, o ad una spiga di grano (da cui il nome). Nei pavimenti cosmateschi questo disegno è utilizzato soprattutto come fascia decorativa delle partizioni rettangolari nelle lavate laterali. Più raramente in riquadri misti ai noti motivi geometrici;
- *opus sectile*: per pavimenti formati dall'insieme di piccole lastre marmoree di colori diversi; era l'ideale per fare motivi geometrici e campiture.
- *opus alexandrinum*: pavimenti o mosaici formati da piccole tarsie marmoree. Lo stile ne evidenziava l'uso frequente per elementi di colore bianco e nero su fondo rosso, o su porfido rosso e serpentino verde. Il nome deriva dall'imperatore Alessandro Severo in quanto questa tecnica si sviluppò durante il suo impero;
- *opus musivum*: è il mosaico vero e proprio da parete, formato da paste vitree.

In archeologia, il termine *litostrato* indica un mosaico pavimentale costituito da pezzi di marmo e di pietra colorati e inseriti su di un fondo di tessere irregolari di calcare bianco.

Il termine greco è *λιθόστρωτον* che deriva da *λίθος*, *pietra lavorata*, è passato alla lingua latina tramite Esiodo e poi da Sofocle. La parola è stata scritta e interpretata in modo diverso dai tanti autori del passato, ma il significato generico è proprio quello del mosaico pavimentale. Plinio, però, nelle sue Historiae ci dice che i pavimenti ebbero origine presso i Greci da un'"*arte raffinata a regola di pittura che durò fin quando fu sostituita dai lastricati in pietra*". Mentre il termine *pavimentum* sembra derivare, secondi Isidoro, da *pavire*, ossia dall'assodare, livellare e assestare battendoci sopra, come appunto si fa per la messa in opera dei pavimenti. Sempre Isidoro (Orig. Lib. XV c. 8), ci fa sapere che *Pavimenta originem apud Graecos habent elaborata arte picturae, lithostrata parvulis crustis ac tesselis tinctis in varios colores*. In questo senso oggi intendiamo i litostrati cosmateschi, come pavimenti formati da *crustae* di marmo variamente colorate e disposte a formare diversi motivi geometrici.

Se dei mosaici abbiamo fatto la distinzione precedente, per i pavimenti possiamo suddividerli semplicemente in tre categorie:

- *opus tessellatum*
- *opus sectile*
- *opus vermiculatum*

I pavimenti in *opus vermiculatum* non fanno parte dei lavori cosmateschi (almeno nei casi generali) in quanto sono quelli realizzati in pietruzze minuscole nel modo del mosaico parietale.

Il discernimento di queste tre tipologie di mosaici pavimentali non è stata cosa facile nel passato. La diversa nomenclatura e le diverse citazioni, soprattutto degli autori latini, hanno dato seguito a diverse interpretazioni da parte degli storici dell'architettura e dell'arte, non sempre chiare ed esaustive.

Ancora oggi si è portati a confondere i pavimenti tessellati con quelli sectili; anche la dicitura "a commessi marmorei", che deriva dai mosaici fiorentini in cui il taglio delle pietre si faceva secondo i colori delle stesse, viene utilizzata in senso generico per indicare i pavimenti sectili.

Anche l'*opus quadrataria*, sembrerebbe derivare prettamente dai pavimenti in *opus tessellatum,* le cui *tessellae*, dovevano essere più piccole rispetto alle *tesserae* di marmo ottagonali citate da Vitruvio.

Che le definizioni siano spesso poco chiare anche ai nostri tempo, lo dimostrano i vari esempi che si possono leggere in articoli e voci enciclopediche. Per esempio, in uno si legge:

L'opus sectile, o tarsia marmorea, è una tecnica musiva che utilizza lastre marmoree di vario tipo sagomate e giustapposte le une alle altre senza lasciare spazi intermedi in modo che, da tale lavorazione, risultino varie immagini sia geometriche sia figurative.

In un testo sicuramente più elaborato e autorevole del secolo scorso invece:

L'opus sectile, dove non manca mai campo, sia bianco sia nero: ma di qualunque colore sia il fondo o il campo, sarà sempre diverso dal colore delle scutulae *o verghe che l'intersecano, e dall'intersezione delle quali è detto sectile. L'appellazione è propria e molto ingegnosa, perché comprende infinite figure geometriche, e benchè ne' campi circoscritti dalle* scultae *oltre la figura geometrica possa ricevere ancora pitture a mosaico; anzi possa il* sectile *stesso mostrar colle linee o vegetabili od animali, non sarà mai per se stesso un dipinto, ma sempre un disegno a semplice contorno*.

Le due definizioni esprimono lo stesso significato per un pavimento composto di tessere marmoree generalmente di piccole dimensioni e variamente colorate, disposte secondo una linea di costruzione (tessiture ortogonali o diagonali secondo vari angoli definiti dalle stesse geometrie delle tessere) e giustapposte senza "fuga" in modo che il tutto costituisca un piano liscio e livellato.

Mentre il pavimento dei *tessellarii*, cioè in *opus tessellatum*, dovrebbe riferirsi più propriamente ai litostrati composti di tasselli quadrati, generalmente bianchi e neri, a formare una scacchiera.

Non molto chiaro è il d'Agincourt[2] che sembra addirittura invertire il ruolo delle definizioni facendo divenire l'*opus tessellatum* il tipico pavimento dei Cosmati:

"La prima specie di musaico, nominata *opus tessellatum*, serviva di pavimento in qualunque specie di edifizj; essa era composta di piccoli cubi, o dadi, di figura e di proporzioni presso a poco eguali, per lo più spesso di una lava azzurra,, e di una pietra biancastra, come il travertino; questo musaico non offriva comunemente, che questi due colori. Ma nei templi, e nei palazzi dei grandi esso era formato di piccoli frammenti di pietre, o di marmi di colori molto variati, ed anche di porfido, di granito, di serpentino, e di altre materie preziose.

Queste pietre erano tagliate in porzioni più o meno grandi, che presentavano quadrati, circoli, triangoli e poligoni di ogni specie combinati in maniera da produrre scompartimenti aggradevoli alla vista…come si osserva nei magnifici

[2] G.B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte, dimostrata coi monumenti*, Vol. IV, Prato, 1827, parte prima, pag. 99.

pavimenti di molte chiese di Roma, come Santa Maria in Trastevere, Santa Maria in Cosmedin, Santa Croce in Gerusalemme, ecc.

La seconda specie di musaico si nominava *opus sectile*. Esso era composto di marmi di un solo colore, o di due colori solamente, segati in fogliette, o lamine sottili; si tagliavano secondo il disegno, che volevasi eseguire, poi s'incrostavano in un marmo di differente colore, in maniera da formare, o scompartimenti di forme regolari, o rappresentazioni di uomini, di animali, di fogliami, ecc. Questa specie di intarsiatura in marmo si adoprava per i pavimenti, o per ricoprire le mura".

Più chiaro è Pietro Saccardo[3] che scrive: "I diversi generi di lavoro a musaico che nel greco idioma erano abbracciati dalla voce *Litostrato (lapidibus stratum)* e designati anche con quelle di *Asaroto* e *Psiphologito*, furono distinti nella lingua del Lazio con nomi diversi; cioè con quelli di *opus tessellatum, sectile, vermiculatum, musivum*.

L'*opus tessellatum* corrispondeva all'opera tessulare o lavoro a tasselli di marmo di varii colori e di varie forme; l'*opus sectile* equivaleva alla moderna tarsia; il *vermiculatum* esprimeva ciò che noi diciamo la pittura a musaico…crederei da ultimo che tutti questi lavori fossero abbracciati dalla generica denominazione di *opus musivum* la quale vuolsi derivata dai luoghi dedicati alle muse, detti *musaea*, ove solevano convenire gli uomini di lettere, e che avevano i pavimenti adorni di simili opere".

Anche Gugliemo Henzen[4] offre un'ottima descrizione dei due tipi di pavimenti musivi:

"Era dunque l'*opus tessellatum* un lavoro a scacchi, nel quale s'alternavano quadrelli di colore diverso; poteva anche variare il campo, ma non la figura quadrata, da cui pigliano il nome. Nei musaici all'opposto chiamati *sectilia*, o variano sole le linee ossia *scutulae*, le quali circoscrivono un campo d'un altro colore in diversissime figure geometriche, o, se varia anche il campo, per lo più non varia, se non per accogliere in sè stesso il musaico per eccellenza, cioè il *vermiculum*, o *opus vermiculatum*".

Riassumendo, quindi, possiamo dire che l'evoluzione storica dei pavimenti in mosaico inizia nell'antichità e può riferirsi a tre periodi distinti: nel primo individuiamo l'*opus barbaricum* di Plinio, dall'VIII al III secolo a.C. in cui la tecnica è quella dell'applicazione del mosaico fatto di ciottoli; dal IV al I secolo a.C. si ha l'evoluzione dei vari tipi di pavimenti musivi, secondo le tecniche sopra citate, mentre dal I al VII secolo d.C. si ha il consolidarsi di tutta la tecnica musiva ereditata dall'antichità. Per terminare questo breve escursus, riporto le chiare parole della prof.ssa Michela Cigola che ben rappresenta l'evoluzione del mosaico pavimentale dall'epoca del tardo Impero Romano:

"In epoca tardoantica, a cominciare dal periodo costantiniano, la tecnica del mosaico pavimentale diventa piuttosto rara, a favore delle pavimentazioni marmoree, sia come ripresa e sviluppo dell'*opus sectile*, che in tipi di pavimentazione nuovi per gusto e per tecnica, nei quali si riscontra una tendenza del gusto per una stesura compositiva del pavimento in un certo modo disordinata. Nel IV secolo la produzione pavimentale diminuisce per poi riprendere nel secolo seguente, in concomitanza con la ripresa edilizia connessa alla costruzione delle grandi basiliche cristiane.

---

[3] Pietro Saccardo, *Saggio storico sopra i musaici della chiesa di San Marco in Venezia*, In Ateneo Veneto, Rivista di Scienze, Lettere ed Arti, serie II, vol. I, , 1864, pag. 447 e segg.

[4] Guglielmo Henzen, *Il musaico antoniniano*, Bullettino dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1843, pag. 126.

Il mondo bizantino riprende anch'esso la tecnica pavimentale degli *opus* romani, in particolare dell'*opus sectile*, ma riconduce la rappresentazione a schemi di pura astrazione, privilegiando le composizioni geometrizzanti, costituite da pannelli decorati in forma quadrata o rettangolare bordati da fasce marmoree, nei quali sono ricorrenti elementi di porfido; la predilezione per il porfido è presente anche negli edifici di Roma, oltre che in quelli di Costantinopoli, infatti solo in queste due città si potevano trovare grandi quantità di porfido da riutilizzare.

Nell'età preromanica si assiste, per quello che riguarda le pavimentazioni decorate, al passaggio dei pavimenti in *opus sectile*, comunemente usati nelle costruzioni paleocristiane, ad un tipo di pavimentazione ad elementi più regolari; in sostanza verso il VI secolo si assiste ad un cambiamento del gusto delle tipologie pavimentali, seguito da un impoverimento compositivo e formale che prelude alla ripresa tipologica ed estetica, tra la metà del VII e la metà dell'VIII secolo, che aprirà le porte alla grande stagione dei mosaici pavimentali. La costante di questo periodo che prelude all'era romanica e quindi all'esperienza cosmatesca, è l'uso, sia pure con varie sfumature e cambiamenti, dell'*opus sectile marmoreum*"[5].

Quindi, l'*opus sectile*, è bene definirlo una volta per tutte, è il tipo di mosaico pavimentale che è stato ripreso e sviluppato dai maestri Cosmati.

Il pavimento precosmatesco della chiesa abbaziale di Montecassino.

Abbazia di Montecassino. Statua di San Benedetto nel Chiostro del Bramante.
Foto N. Severino

Se gli autori del passato hanno effettivamente distinto in modo così chiaro l'*opus tessellatum* dall'*opus sectile*, associando il primo all'*opus quadrataria* (come fece Henzen), dovremmo dire che le parole di Leone Ostiense, relative all'arte "*musivaria et quadrataria*" - oltre a distinguere nettamente i due campi: il primo con l'arte del mosaico parietale o pavimentale del tipo *opus vermiculatum*, il secondo con l'arte del pavimento in *opus tessellatum*, fatto di lastre quadrate messe a scacchiera e alternando generalmente colori bianco e nero – non sarebbero del tutto da associare all'opera del pavimento precosmatesco della basilica di Montecassino, in quanto esso fu realizzato chiaramente in *opus sectile.* In sostanza si vuol dire che se Leone Ostiense, con l'aggettivo "*quadrataria*" voleva intendere l'arte del pavimento a scacchiera in *opus tessellatum*, allora la sua citazione non dovrebbe riferirsi al lavoro precosmatesco del pavimento realizzato nel 1071 nella basilica del monastero che è, invece, in *opus sectile*.

Ma su questo argomento possiamo solo avanzare ipotesi che alla fine possono risultare veritiere o mendaci.

Di certo sappiamo che l'abate Desiderio decise di rinnovare a nuovo splendore l'abbazia di Montecassino. Per questo egli, non trovando in Roma scuole di artigiani che soddisfacessero ai suoi desideri, volle radunare al suo cospetto schiere di maestranze da Costantinopoli specializzate nell'arte del mosaico pavimentale e da intarsio per gli arredi liturgici. Tali maestranze furono, inoltre, incaricate di aprire scuole, di insegnare e divulgare la loro arte in Roma e nel Lazio. Fu proprio da questa scuola che, probabilmente, venne fuori il primo marmoraro romano famoso, Magister Paulus, il quale lavorò oltre che a Roma, anche nel Patrimonium Sancti Petri. Siamo nel 1100 ed egli

[5] Michela Cigola, *Mosaici pavimentali cosmateschi. Segni, disegni e simboli*, in Palladio, rivista di storia dell'architettura e restauro, nuova serie, anno VI, n. 11, giugno 1993, pag. 101.

fu precursore e capostipite dei Cosmati e i lavori che i decoratori e mosaicisti di Costantinopoli realizzarono nell'abbazia di Montecassino, rappresentano il primo esempio di arte che chiameremo precosmatesca, così come i pavimenti che furono realizzati in epoca anteriore alla comparsa dei primi veri Cosmati.

Dal lavoro dei maestri di Costantinopoli si ebbe poi un irradiamento nel territorio circostante dell'arte del mosaico pavimentale precosmatesco che ritroveremo in molte delle abbazie realizzate dall'Abate Desiderio, soprattutto nel territorio di Capua dove dovettero essere all'opera magistri locali, a volte forse affiancati da alcuni dei maestri romani che si spostarono a sud di Roma chiamati a collaborare alla realizzazione delle opere.

Gli artisti bizantini chiamati dall'abate Desiderio portarono in Italia, attraverso la scuola di Montecassino, l'arte del mosaico bizantino e dell''arte "quadrataria" che nei secoli precedenti era in parte caduta in oblio. Molti scrittori si sono adoperati per scrivere molte pagine, chi negando e chi difendendo l'arte *musivarum* in Italia, ma tutti concordi poi nel ritenere che dalla riconsacrazione della basilica benedettina cassinese iniziò un vero e proprio rinnovamento delle arti figurative in cui l'esercizio del mosaico pavimentale per oltre un secolo determinò le necessarie condizioni per lo sviluppo e la nascita dell'arte cosmatesca.

Per tutti gli studiosi Montecassino rappresenta l'elemento di passaggio e la forza spirituale galvanizzante di tutti gli artisti dell'epoca, ed in particolare per il successo e il consolidamento del mosaico pavimentale precosmatesco di cui quello della basilica cassinese ne è il capostipite più importante.

E non è molto verosimile ciò che traspira dalle superficiali descrizioni moderne del pavimento di Montecassino secondo le quali: "*Il tramite tra le due culture artistiche* (quella bizantina e quella musulmana, nda) *sarebbe da individuare nel pavimento - oggi scomparso, ma il cui aspetto è ricostruibile attraverso un'incisione settecentesca del Gattola – eseguito nel 1071 nell'abbazia desideriana di Montecassino*"[6]; oppure "*Di tale prototipo abbiamo notizia attraverso un disegno settecentesco e numerosi frammenti oggi nel Museo dell'Abbazia…*"[7].

Infatti, il pavimento desideriano è stato conservato in buono stato fino al XVIII secolo, e lo dimostra è appunto l'incisione di Gattola (vedi più avanti), fin quando sopra di esso fu realizzato il nuovo pavimento barocco, quindi senza abolire il precedente che vi rimaneva distanziato sotto a circa mezzo metro di quota. Fatto curioso, però, il pavimento antico non è stato più ricordato in seguito e nel tempo si era arrivati a credere che fosse andato distrutto per sempre, fin quando le bombe del secondo conflitto mondiale, sebbene ne distrussero una discreta parte, lo riportarono alla luce. In definitiva, quindi, esso non è affatto "perduto", come si scrive in molti libri, e non è dato conoscerlo solo "attraverso l'incisione settecentesca", perché i "numerosi frammenti" che Don Angelo Pantoni fece ricostruire nelle varie cappelle del monastero dal 1950 in poi, sono molto di più che semplici "frammenti". Interi riquadri delle ripartizioni rettangolari originali, unite alle precise e dettagliate descrizioni di ciò che vide Pantoni nel dopo guerra e alla preziosa incisione di Gattola, formano un corpus di informazioni che potrebbero permettere la ricostruzione abbastanza precisa dell'intero pavimento realizzato dall'abate Desiderio nel 1071. Quindi, ciò che di esso si conosce, non sono solo incisioni e frammenti, ma quanto basta per discernere un intero litostrato nello stile dei *sectilia* bizantini. Ciò che realmente è andato perduto è invece la parte di pavimentazione relativa all'intera area del presbiterio dell'antica chiesa.

---

[6] Luca Creti, *I Cosmati a Roma e nel Lazio*, Edilazio, Roma, 2002, pag. 46
[7] Enrico Bassan, Itinerari Cosmateschi, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2006, p. 13

Ma ritorniamo al passaggio tra l'arte del pavimento musivo tardoantico e quello precosmatesco che prelude all'opera dei maestri Cosmati.

La Guilloche e il Quinconce: due elementi principali del pavimento cosmatesco.

La guilloche e il quinconce sono i due elementi principali che costituiscono gli abbellimenti e le parti più importanti del pavimento cosmatesco.

La guilloche

Fig. 8. Pavimento musivo di una casa romana nella provincia romana di Acholla, in Tunisia

Il termine *guilloche*, per indicare nell'arte dei pavimenti cosmateschi una successione di dischi di porfido collegati tra loro da fasce intrecciate che si avviluppano nella maniera dell'intreccio bizantino, è, secondo me, usato impropriamente.

Ha certamente tutto il suo fascino, nella dizione francesce. Molto meno per quella corrispettiva italiana che sarebbe *ghigliosc*é, sempre derivata dal termine francese, la cui etimologia è incerta e sembrerebbe trarre origine da un certo "Barone de Guilloche". In effetti, e più specificamente, il termine *guilloche* si riferisce ad una caratteristica lavorazione artigianale, generalmente su superfici metalliche per mezzo di macchine a bulino, che guidate manualmente, generano un disegno ripetitivo di righe incise, lineari o anche ondulate, a formare delle fasce curvilinee. E' probabile che questo termine sia stato usato ad iniziare dal XVII secolo, quando furono messe a punto macchine utensili per quel tipo di lavorazione, specie nell'oreficeria. In senso "cosmatesco", quindi, la *guilloche* dovrebbe solo indicare la ripetitività del disegno dei dischi di porfido avviluppati nelle fasce circolari, nel modo dell'intreccio bizantino, senza avere, tuttavia, una stretta correlazione con lo stile e la forma del disegno stesso. Per quanto detto, sarebbe forse più appropriato denominare le *guilloche* come "*fasce bizantine*", oppure ritrovare il relativo termine originale e derivarlo nel nostro linguaggio moderno.

Esempi di disegni molto simili alle guilloche cosmatesche si trovano già in epoca romana. Per esempio in una villa della provincia romana di Acholla, in Tunisia, vi è un pavimento a mosaico che mostra ciò che potrebbero considerarsi una sequenza di guilloche, anche se non sono realizzate con dischi di porfido nel centro e sono fatte in un mosaico di tipo "opus alexandrinum".

Figura 8 Masada mosaico di una villa bizantina

La fig. 8 mostra questo eccezionale reperto. Come si può vedere, se si eccettua il tipo di mosaico e le figure al centro dei dischi, i "medaglioni" come a volte vengono chiamati. La fig. 9 mostra come la guilloche romana, passi attraverso l'arte bizantina per arrivare a quella cosmatesca mille anni dopo.

IL QUINCUX: INVENZIONE DEI COSMATI?

Storia, significato ed evoluzione dell'elemento principale dei pavimenti cosmateschi.

Potrebbe sembrare banale la domanda che intitola questo articolo, ma in realtà nessuno fino ad oggi ha potuto dare una risposta precisa e definitiva, quindi essa è del tutto legittima. Ma per tentare di affrontare l'argomento con la maggiore obiettività possibile, in che modo possiamo procedere? Inoltrarsi in uno studio storico e analitico dell'arte del mosaico pavimentale dell'età greco-

romana antica, media, tardo-romana e bizantina è un compito che esula da questo studio specifico che vuol riguardare esclusivamente la storia e lo sviluppo di un solo elemento che rappresenta la caratteristica principale dei pavimenti in *opus sectile* realizzati nel centro Italia tra l'XI e il XIII secolo.

Quindi, limiterò lo studio ad un solo specifico aspetto della questione storica: il passaggio, o transizione, dell'elemento definito "annodatura", "meandro", o "treccia costantiniana o bizantina", dall'età tardo-romana a quella altomedievale.

E' nello sviluppo di tale elemento che, a mio parere, si deve cercare l'anello mancante tra il *quincux* altomedievale e il *quincux* cosmatesco.

Perché questo studio sia interessante, però, devo fare subito una premessa. In seguito al sollevamento di alcuni miei fondati dubbi riguardanti la datazione, spesso troppo frettolosa e generica, di pavimenti musivi realizzati in alcuni luoghi religiosi dell'area bizantina, come anche a Roma, non posso non tenere conto di questo fatto quando gli autori che hanno scritto su questo argomento, fanno alcuni confronti tra i suddetti pavimenti, a ragione di una dimostrazione delle loro tesi.

Senza entrare nel merito specifico, voglio solo evidenziare che spesso le conclusioni di alcuni studiosi si basano anche sul confronto di opere pavimentali a cui attribuiscono una datazione certa che, invece, certa non è! Per fare due o tre semplici esempi specifici, tra queste datazioni di dubbia certezza, io trovo quella del pavimento di tipo cosmatesco della basilica di Santa Maria Antiqua a Roma, del tutto identico, nei pochi frammenti rimasti, a quello del XII secolo avanzato della basilica di San Clemente, e che si staglia in modo netto sui veri frammenti di pavimento in opus sectile del VI-VII secolo rimasti nella basilica primitiva. La datazione di questi pavimenti, tra l'altro tutti attribuiti al VI secolo (ma da diversi altri autori al VII o all'VIII ecc.), senza distinzioni di sorta, a quanto sembra è stata effettuata solo sulla base della presunta datazione e posizione degli affreschi che ricoprono le pareti della chiesa!

Un secondo esempio può essere quello dei pavimenti e dei reperti di tipo cosmatesco presenti in alcune chiese dei monasteri del Monte Athos in Grecia, tutti datati al IX o al X secolo solo perché le chiese furono "erette" in quel periodo, senza che nessuno abbia mai potuto pensare che tali pavimenti, molto probabilmente, potrebbero essere stati realizzati dopo la costruzione delle chiese primitive, per esempio, nel tardo XI secolo, o nel XII secolo, quando le maestranze bizantine operanti a Montecassino ritornarono in casa propria cariche di quel bagaglio culturale e artistico che avevano trovato a Montecassino attraverso l'arte dei codici, delle miniature e dell'arte cristiana.

Un terzo esempio sono alcuni pavimenti di basiliche, come in Turchia o in altri paesi, che furono integrate in siti archeologici romani e per questo scambiati per pavimenti di epoca tardo-romana.

Altri esempi li vedremo tra poco, nelle notizie riportate da altri autori.

Ora affrontiamo l'argomento e per farlo, ritengo necessario riportare un significativo stralcio del testo di uno degli articoli più importanti scritti sulla specifica materia a firma di Alessandra Guiglia Guidobaldi e intitolato *Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi*, pubblicato nel Bollettino d'Arte (XXVI), 1984. Nel farlo, vedremo anche come l'autrice si imbatta in errori di valutazione nelle datazioni di alcuni pavimenti e nell'analisi di quello di Montecassino, che hanno evidentemente fuorviato per anni le indagini successive di altri autori.

Che il grosso del repertorio musivo geometrico e decorativo utilizzato dai marmorari dall'XI al XIII secolo sia stato attinto dal repertorio classico dell'*opus alexandrinum*, dell'*opus vermiculatum* e dell'*opus sectile* dell'età romana, tardo-romana e bizantina è un dato ormai acquisito. E a tal proposito la Guiglia

Guidobaldi scrive: "*Praticamente tutte le soluzioni disegnative presenti nei pavimenti medio-bizantini da un lato e in quelli cosmateschi dall'altro sono rintracciabili, assai più specificamente di quanto non sia stati suggerito finora, nella produzione musiva; l'identità tuttavia è solo nello schema geometrico di base e non certo nella resa decorativa poiché la tridimensionalità, che nel mosaico è spesso intenzionalmente esaltata da effetti chiaroscurali, nelle redazioni in* sectile *viene decisamente appiattita e quindi ricondotta, secondo diversi canoni di gusto, quasi totalmente alla bidimensionalità*".

E' questo un ovvio effetto dovuto alla tecnica dell'*opus sectile* che si diversifica in modo significativo da quella del mosaico *vermiculatum*. Si coglie già un primo nesso tra il passaggio dall'arte pavimentale decorativa antica a quella cosmatesca, specificando l'adozione da parte dei marmorari medievali dei motivi geometrici base del repertorio musivo antico e la differenziazione, invece, nella ricchezza decorativa di cui i Cosmati furono maestri indiscussi nell'*opus sectile*. La Guiglia Guidobaldi evidenzia che "*tali motivi ad annodature sono diffusi in età paleocristiana con maggiore o minore intensità in tutta l'area mediterranea e non sono destinati al solo mosaico pavimentale ma formano un repertorio di base a cui attingono altri settori artistici come quello della scultura, della pittura, della miniatura, dei tessuti, ecc…Dal passaggio tra l'età paleocristiana e il Medioevo, questo patrimonio decorativo, rimase però del tutto escluso da pavimenti, mentre nell'area mediterranea orientale gli stessi motivi continuarono ad essere utilizzati*".

Par tali ragioni l'autrice scrive che la vera invenzione (dei motivi ad annodature cosmateschi) avvenne in area bizantina e tra gli esempi più significativi riporta quelli del pavimento della chiesa di San Giovanni ad Efeso, del VI secolo, del probabile coevo pavimento della distrutta basilica sul Monte degli Ulivi a Gerusalemme e da quello più elaborato di un mausoleo annesso alla chiesa di Santa Eufemia di Costantinopoli, datato tra il VI e il VII secolo.

In particolare, quest'ultimo esempio è visibile in una foto pubblicata da Guidobaldi a pag. 62 del suo articolo (fig. 6) in cui si vede ciò che potrebbe essere un primo motivo specifico a *quincux* in cui le campiture sono decorate con motivi vegetali nella tecnica del *sectile* ma a tessere grandi. Purtroppo lo spazio pavimentale visibile in foto non permette di avere una certezza sulla specificità del motivo a *quincux*, potendo essere anche un motivo a meandri intrecciati. La tipologia del litostrato invece sembra potersi riferire con ogni probabilità al VI o VII secolo, anche se non vi sono certezze assolute in merito. Una sola obiezione potrei avanzare, relativamente al fatto che se di *quincux* si tratta, esso sarebbe molto simile quelli primitivi precosmateschi, se si eccettua lo stile decorativo e la semplicità nella tecnica esecutiva, comune a opere simili coeve a quelle di Montecassino o del tardo XI secolo. D'altra parte, la figura 7 successiva mostrata da Guiglia Guidobaldi, in cui si vede un frammento di mosaico pavimentale della chiesa di Yakacik sempre a Istanbul, e datato al IX-X secolo, sembra mostrare forti affinità di materiali, tecnica e gusto in una rappresentazione che anche sembra essere una porzione di *quincux* che potremmo definire non solo precosmatesco, ma anche primitivo. Potrebbe esserci quindi un minimo di dubbio, che questi due esempi possano davvero rappresentare le due forme primitive di *quincux* pavimentale più antiche che si conoscano. In seguito, la Guiglia Guidobaldi mostra altre due immagini in cui si vedono due pavimenti: uno dalla chiesa della Koimesis a Nicea e un altro dalla chiesa della Nea Monì a Chios. Entrambi i pavimenti sono datati all'XI secolo e mostrano, il primo due tipologie di *quincux*, entrambe precosmatesche e il secondo un terzo tipo di *quincux*, anch'esso lontano dallo stile dei Cosmati. Le prime due tipologie (fig. 27 più avanti), nella chiesa della Koimesis, mostrano un *quincux* formato da un cerchio inscritto in un quadrato, composto da una

fascia decorativa massiccia e un grande disco di porfido al centro, mentre ai lati vi sono quattro piccoli dischi di porfido in una cornice circolare annodata in modo semplice al disco grande. Questo esempio può costituire uno dei modelli base del *quincux* primitivo precosmatesco che è stato poi replicato anche dai marmorari romani, laziali e campani nel centro Italia per tutto il XII secolo. Esso è presente in forma più ricca, nel pavimento desideriano della basilica di Montecassino. Il secondo tipo di *quincux*, sempre dalla Koimesis, è quello semplice, inscritto in un quadrato esterno. Il disco centrale di porfido è sempre molto più grande dei quattro dischi esterni ma questi ultimi sono annodati nel modo che diverrà poi stile cosmatesco nell'epoca successiva. In particolare, anche i dischi annodati a pannelli decorativi rettangolari che fanno da cornice al pavimento è una figurazione che è stata ripresa e sviluppata in modo personale assorbendola come componente stilistica primaria dalla bottega marmoraria di Lorenzo di Tebaldo dei Cosmati. Infine, il *quincux* del pavimento della chiesa della Nea Monì a Chios presenta annodature simili al precedente, ma le proporzioni dei cinque dischi di porfido identiche, mentre le decorazioni delle annodature sono semplici, in triplici file lineari e sottili. Entrambi i pavimenti sono datati dall'autrice all'XI secolo, senza poter stabilire un *terminus ante quem* e uno *post quem*, per cui resta una datazione ambigua se la si considera in un tentativo di collocazione storica rispetto al pavimento fatto realizzare dall'abate Desiderio a Montecassino nel tra il 1060 e il 1071. Personalmente sono del parere che questi due pavimenti siano posteriori rispetto a quello di Montecassino per via delle deduzioni che faremo tra poco sulle vicende evolutive del *quincux* cosmatesco.

Nei casi di sectilia romani non si conoscono particolari decorazioni di annodature alla bizantina e così il pavimento della Basilica Emilia, della Taberna VIII, mostrato in fig. 14 dalla Guiglia Guidobaldi, nulla ci dice in più di quanto sia stato detto finora.

Ma se è vero che tali motivi ad annodature, dei dischi di porfido, cerchi generici e motivi a formare i quincux, costituirono quel repertorio cui attinsero in seguito tutti gli artisti bizantini e dell'alto medioevo; e se è vero che i frammenti di pavimento delle chiese di Sant'Eufemia a Istanbul e di Yakacikche, datati (se correttamente) al VI secolo, mostrano primitive annodature bizantine in quelli che potrebbero essere i primi quincux pavimentali conosciuti, allora di tale stile dovrebbe trovarsi traccia anche nelle raffigurazioni artistiche che ripropongono il motivo del *quincux in nuce* nella vasta produzione di manoscritti, miniature, ecc.

Purtroppo però, per quanto mi sia sforzato di trovare rappresentazioni che possano ricondurre ad un primitivo *quincux* bizantino e altomedievale, non mi è capitato di vedere lo stile delle annodature bizantine che legano i quattro dischi esterni al disco principale centrale attraverso le classiche fasce a "meandro", come spesso vengono dette, come se ne vedono nei *quincux* classici dell'XI e XII secolo. Come mai? Possibile che tale stile di annodature fosse praticato solo nei sectilia pavimentali? E come mai poi la si ritrova in modo perfetto in un codice manoscritto di Montecassino dell'XI secolo?

I pavimenti di Istanbul citati prima, in realtà presentano forti affinità stilistiche con quello dell'Abbazia di San Vincenzo al Volturno e non sono convinto che possano datarsi al VI-VII secolo come è invece possibile farlo con maggiore certezza con quello di San Giovanni a Efeso. Inoltre, si dovrebbe tener conto anche di possibili manomissioni e soprattutto restauri e rifacimenti che potrebbero essere dovuti al X-XI secolo.

Dorothy Glass, nella sua tesi di laurea *Studies on Cosmatesque pavements*, pubblicata nel 1980, cita il pavimento della chiesa di San Nicola di Olynthus, datato (probabilmente) all'ultimo terzo dell'XI secolo, in cui si vedrebbe un

rudimentale *quincux* circondato tutto da rondelle. Anche questo è sicuramente posteriore al pavimento di Montecassino. Poi ricorda altri pavimenti bizantini, più o meno coevi a quello cassinese, ma di cui riporta la datazione non della realizzazione dei pavimenti, ma quella supposta per la fondazione dell'edificio religioso. Non può esservi quindi alcuna certezza che i pavimenti di cui parla siano correttamente datati. Molte chiese sono nate con il classico pavimento di cocciopesto e solo in seguito, quando la moda del pavimento musivo o cosmatesco ebbe a dilagarsi a macchia d'olio, si procedette o al cambiamento o al rifacimento *ex novo* dell'intero litostrato. Quello di datare i pavimenti nelle chiese riferendosi alla data generica della costruzione dell'edificio è, secondo me, un errore grossolano e fuorviante in cui molti studiosi si sono imbattuti. L'esempio della chiesa abbaziale di Montecassino è lampante. Dopo la totale distruzione del cenobio benedettino, l'abate Desiderio la ricostruì *a fundamentis*, e per l'occasione fece rifare il pavimento secondo le sue direttive e secondo quanto l'innovazione culturale e artistica del momento richiedeva. In questo raro caso, di cui abbiamo la Cronaca storica di Leone Ostiense, possiamo essere certi della datazione del pavimento, ma in quasi tutti gli altri, non è facile dire se il pavimento musivo sia stato realizzato al tempo della fondazione dell'edificio o, come potrebbe essere più probabile, nel periodo in cui la realizzazione di un pavimento musivo prese piede come una moda nelle costruzioni religiose. In tal caso, la data di fondazione dell'edificio e quella della costruzione del nuovo pavimento musivo, non può combaciare.

Per completezza di informazione, e trovandomi indipendentemente allineato alle supposizioni della studiosa inglese, riporto l'ampio stralcio delle sue impressioni relative ad una improbabile ipotesi di derivazione del pavimento di Montecassino dagli esempi, più o meno coevi, di area bizantina.

"*Diversi altri pavimenti bizantini, di poco antecedenti o più o meno coevi a quello di Montecassino, furono eseguiti per centralizzare la pianta della chiesa e sono così frammentari che permettono solo una analisi dei patterns individuali. Essi sono la chiesa del monastero di Iviron sul Monte Athos (976-1025), la chiesa di Dormition a Nicea (1065 circa), Hagia Sophia a Nicea e il Mausoleo di Orhan Gazi a Bursa, entrambi poco dopo il 1065, il pavimento rimanente nel transetto della chiesa di Hosios Lukos (circa 1020-1040,) i quincux rimanenti a nea Monì a Chios (circa 1050)e a nord nella chiesa di San Giovanni Battista a Hebdomon, nella periferia di Istanbul. Nessuna di queste chiese né le due summenzionate chiese bizantine mostrano il tipo di pattern a rettangolo usato nel pavimento di Montecassino e nei pavimenti cosmateschi.*

I primi quattro menzionati hanno tutti lo steso tipo sistema complesso di dischi (rondelle), con variazioni, come si vede a Olynthus. Alcuni combinano quadrati e dischi per formare disegni simili a quelli visti a Studion. D'altra parte, Hosios Lukos e San Giovanni Battista a Hebdomon hanno quincux complessi. Questo tipo di quincux, non usato nei pavimenti cosmateschi, è esattamente il tipo visto nell'incisione del pavimento di Montecassino dove esso ha le fasce intermedie di otto dischi addizionali e gli sproporzionatamente piccoli dischi di contorno. La Nea Monì a Chios ha un quincux identico a quello usato nei pavimenti cosmateschi, mentre uno dei frammenti del Mausoleo di Orhan Gazi ha anche un quincux simile. Tali prove indicano che entrambi le tipologie di quincux, quelle dei pavimenti di Montecassino e quelli dei pavimenti cosmateschi, appaiono nei pavimenti bizantini, ma non c'è ragione di credere che i primi siano la fonte immediata per i secondi. E' possibile che entrambe le tipologie siano state trasmesse per vie indipendenti dall'Est. Sarebbe anche da ricordare che i pavimenti cosmasteschi della famiglia di Ranuccio mostrano un sistema di dischi e rettangoli. Questa forma non appare a Montecassino ma è comune in diversi pavimenti bizantini presi in esame. Inoltre, sembra logico postulare una diversa fonte di influenza bizantina; ovviamente, non tutti i crediti sono da attribuire all'abate Desiderio e a Montecassino.

Le supposte relazioni tra il pavimento di Montecassino e Bisanzio restano così più "spirituali" che di qualche concretezza. I pavimenti bizantini sono composti da grandi quantità di porfido e serpentino, materiali raramente usati nell'Occidente durante quel periodo. E i Bizantini sembrano anch'essi aver contribuito a formare quincux di fasce di marmo intrecciate in modo così bene, come il senso di bilanciamento e simmetria si riflette in entrambi i complessi organizzativi e nei singoli pattern. Poi, il pavimento di Montecassino non può essere visto anche come una copia approssimativa di ogni pavimento bizantino conosciuto. Esso, allo stesso modo, sembra avere pochi derivati simili in Italia, solo i pavimenti di San Menna e S. Agata dei Goti (circa 1110) a circa quaranta miglia da Montecassino, possono essere paragonati. Entrambi mostrano una predilezione per le sproporzioni dei quincux e una inclinazione per la variazione degli elementi centrali in modo che manchi quella consistenza vista nei pavimenti cosmateschi. La natura ibrida del pavimento di Montecassino e l'incertezza della sua relazione con Bisanzio suggerisce la futilità di scoprire una singola fonte bizantina o dei pavimenti cosmateschi.[8]

La Glass quindi non crede all'influenza bizantina sul pavimento di Montecassino, anche se non può negare che alcuni elementi sono comuni. La difficoltà di trovare schemi, tipologie e dettagli di quincux che possono ritenersi uguali a quelli visti in Montecassino e nei pavimenti cosmateschi postumi, è molto bassa ed io credo che i rarissimi esempi che si possono vedere nei pavimenti bizantini, dovrebbero riferiti come datazione ad epoche successive a quella del pavimento di Montecassino, e forse anche di quella dei Cosmati.

In ogni caso, negli esempi che riporto in queste pagine, non si vede una rappresentazione dello schema del quincux con le annodature esistenti in pavimenti del VI-IX secolo.

I dubbi della Glass si ricollegano al mio pensiero che il quincux con le fasce di annodature dei dischi come è nello stile dei pavimenti cosmateschi, non siano stati derivati direttamente dai pavimenti bizantini, ma che gli artisti di Bisanzio venuti a Montecassino, abbiano in qualche modo reinterpretato il simbolismo base del quincux già in uso nelle decorazioni parietali degli affreschi come anche nelle miniature, frontespizi e copertine dei codici, ecc., nel dettaglio che hanno potuto vedere nell'unica immagine conosciuta che mostra in modo specifico la totale similitudine grafica dell'oggetto esaminato: il codice 175 di Montecassino.

Ritornando un attimo indietro, abbiamo detto che secondo la Guiglia Guidobaldi[9], il quinconce si ritrova nel pavimento della chiesa di Sant'Eufemia a Istanbul, risalente al VI-VII secolo, in quello della chiesa di Yakacik, sempre a Istanbul, dell'XI-XII secolo, in quello della chiesa del Koimesis a Nicea, in cui pavimento è dell'XI secolo, e in quello di Chios, nella chiesa della Nea Monì, Esonartece, ancora in un pavimento dell'XI secolo. Tra questi, quindi, solo quella della chiesa di Sant'Eufemia a Istanbul, sarebbe realmente un antecedente rispetto al pavimento di Montecassino! Ma lo stile del pavimento di questa chiesa non sembra essere altrettanto antico e, dunque, la certezza non vi può essere. Inoltre, vorrei qui evidenziare la straordinaria somiglianza tra il quinconce della chiesa di Sant'Eufemia, quello della basilica di Montecassino (a cui si può accostare anche quello della cattedrale di Sessa Aurunca). Una analogia troppo forte, secondo me, che non risponde ad una differenza di età tra i pavimenti di tre o quattro secoli! A parte la le dimensioni del quinconce, è lo stile nei suoi dettagli che determina un forte accostamento del quinconce di

[8] *Studies on Cosmatesque Pavements*, pp. 27-28.
[9] Alessandra Guiglia Guidobaldi, *Tradizione locale e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi*, "Bollettino d'Arte", 26, 1984, pp.57-72.

Sant'Eufemia con quello cassinese: le proporzioni reciproche dei dischi di porfido, la semplicità di base, rispetto a quelli evoluti dei pavimenti cosmateschi, le fasce che avviluppano i dischi, estremamente semplici, quasi stilizzate e, soprattutto, la campitura tra i dischi che è praticamente identica a quella cassinese. Tutto ciò è ben visibile nelle due immagini accostate che si vedono nella fig. 10:

Fig. 10

Sono dell'opinione che non si conoscono quinconce, del tipo cosmatesco in *opus sectile*, o in altro tipo di mosaico, in pavimenti di epoca romana o bizantina, fino appunto alla creazione del pavimento della basilica di Montecassino, dove non se ne vedono in profusione, forse perché manca il litostrato del presbiterio, ma giusto un accenno che può vedersi nell'incisione settecentesca di Gattola.

A tal proposito vorrei far notare che la Guiglia Guidobaldi, nell'articolo citato sopra, afferma che il quinconce è assente nel pavimento desideriano di Montecassino[10]. Come sia stato possibile fare una simile affermazione non è facilmente comprensibile, perché già dall'incisione di Gattola se ne scorgono ben sei, comprendendo anche quelle che Pantoni definisce le "grandi ruote", perché in effetti altro non sono che due quinconce giganti, anche se dotati di quattro dischi laterali piccoli e uno enorme al centro.

Dove è nata, quindi, l'idea del quinconce cosmatesco?

Quando Gli artisti bizantini chiamati dall'abate Desiderio giunsero a Montecassino per offrire la loro preziosa opera nella decorazione della nuova basilica, dovettero immergersi, volontariamente o involontariamente, in quella fantastica produzione letteraria di codici manoscritti che li avevano di qualche secolo preceduti e per la quale l'abbazia di Montecassino è rimasta famosa nel mondo. E' ovvio pensare che Desiderio abbia potuto invogliare gli artefici a trovare spunti e idee per il loro lavoro nella simbologia della produzione iconografica fino ad allora prodotta. Tra le tante opere, quella di Rabano Mauro, di cui l'abbazia conserva ancora preziosi manoscritti, influenzò certamente in modo positivo e determinante gli artisti greci e probabilmente alcuni motivi simbolici decorativi che adornavano le splendide immagini colorate di alcuni codici di Rabano Mauro, acquistarono forse un significato particolare allorché fu trovato un collegamento con altre immagini di codici cassiniani importanti redatti nel X secolo. Ma, come si può vedere dalle immagini che seguono, l'opera di Rabano Mauro fu probabilmente determinante nell'acquisizione da parte degli artisti bizantini di un simbolismo che, espresso in diversi modi già nell'*opus vermiculatum* degli antichi e in parte dell'*opus sectile* romano e

---

[10] A. Guglia Guidobaldi, op. cit. pag. 60: "*Non deve dunque meravigliare che di fatto nel pavimento di Montecassino manchino proprio il motivo a quincux e quello della fila di dischi annodati che sono i più comuni nei pavimenti cosmateschi di Roma…*".

bizantino, divenne poi il linguaggio comune dei marmorari romani e del meridione d'Italia.

Tuttavia, per quanto anche la Guiglia Guidobaldi si sia sforzata di trovare un antecedente cosmatesco della simbologia del *quincux* nel pavimenti antichi in *opus sectile*, non mi pare che sia emerso qualcosa di veramente nuovo e definitivo che dimostri essere una "invenzione" in epoca anteriore all'opera, conclusasi nel 1071, dei decoratori dell'abbazia di Montecassino[11].

Fig. 11. Rabano Mauro, De rerum Naturis, miniatura dei Filosofi che hanno i piedi su un pavimento "cosmatesco"! Montecassino, MS 32, p. 374, dettaglio. Archivio dell'Abbazia di Montecassino.

Così, mi sembra che le tracce che possano darci indicazioni significative sull'origine del quincux nello stile decorativo precosmatesco nelle opere dei bizantini dell'anno Mille e cosmatesco dei marmorari romani, possano per ora ricondursi dapprima all'opera *De rerum Naturis* di Rabano Mauro, dove nella

[11] Stefania Pesci nel suo articolo *I Pavimenti Cosmateschi in relazione con le funzioni religiose*, in Lazio ieri e oggi, n. 9, sett. 1998, pag.272, ribadisce che "*I precedenti di questo motivo a quincux vanno ricercati in area bizantina a partire dal secolo XI*". Sull'argomento si veda anche Gallozzi Arturo, *I Mosaici pavimentali cosmateschi, analisi degli schemi geometrici*, pubblicazione privata; Cigola Michela, *L'Abbazia Benedettina di Montecassino*, Ciolfi ed., Cassino, 2005.

figura in cui sono rappresentati i "Filosofi" (fig. 11), si riconoscono fin troppo chiaramente le sagome e il disegno dei due tipi di *quincux* poi ripresi in seguito da tutte le scuole di decoratori: quello definito "asimmetrico", con il quadrato centrale disposto diagonalmente, e quello normale. Inoltre, a ben osservare, tra le tante raffigurazioni di questo simbolo, si nota anche l'uso di disegni a forma di "gocce" invece che dischi, proprio come furono utilizzate con le tessere a forma oblunga nei pavimenti di Montecassino, Sant'Agata dei Goti, in provincia di Caserta, Sessa Aurunca e via dicendo. In questa immagine ci sono tutti i dettagli appartenenti all'arte del *quincux* che diverranno espressione principale nelle opere dei pavimenti precosmateschi e cosmateschi, con tutte le varianti che i marmorari apportarono secondo il proprio stile.

La cosa più stupefacente è che la miniatura di Rabano Mauro mostra non solo le decorazioni laterali dei *quincux*, ma l'uso degli stessi in successione per la zona centrale della figura che io credo sia identificabile con il pavimento sul quale poggiano i piedi dei filosofi e il basamento di tre piedi del tavolino sul quale sta scrivendo il filosofo seduto a destra. L'immagine quindi raffigura un vero pavimento, o almeno un pavimento immaginato dall'artista che eseguì la miniatura. Si potrebbe trattare quindi della più antica rappresentazione di un pavimento *cosmatesco* fatto di successioni di *quincux*, proprio come avviene per il pavimento della cattedrale di Anagni e nella cripta, eseguito da Cosma e figli entro il 1231.

Fig. 12. Rabano Mauro. De Rerum Natura, IX sec. Capitolo De Universo, scena scolastica. Sotto il dettaglio delle decorazioni che richiamano la figura del quinconce.

Nella straordinaria immagine si possono cogliere dettagli finora forse sfuggiti.

I quinconce possono essere classificati in almeno tre tipologie: uno semplice, composto da disco centrale di dimensioni maggiori e dai quattro dischi laterali colorati; uno ha invece il quadrato al centro, disposto in diagonale, con quattro dischi corrispondenti ai vertici e le campiture riempite con quattro dischi di forma oblunga; un altro ha un rettangolo al centro, due dischi superiori, quattro dischi di forma oblunga e due campiture laterali di triangoli. Ogni quinconce è separato dall'altro per mezzo di una larga fascia, proprio come nei pavimenti marmorei, mentre una fascia più lunga e di colore diverso separa una fila di quinconce dalla successiva laterale.

Sembra che Rabano Mauro avesse voluto raffigurare proprio un pavimento che deve aver visto ai suoi tempi da qualche parte, fatto di file di quinconce nel modo che si vede.

Che si tratti di un pavimento mi sembra che lo si possa evincere con qualche certezza dal fatto che i piedi dei filosofi vi stanno sopra, come anche il basamento del tavolo e quindi non dovrebbero esserci dubbi in proposito.

Un'altra rappresentazione delle decorazioni con quincux tipologicamente diversi si ha sempre nella stessa opera *De natura rerum* di Rabano Mauro (IX sec.) ma nel capitolo De Universo, dove si vede una scena scolastica (fig. 12):

Qui si vede che la tipologia è la stessa, ma il pavimento non è rappresentato sotto i piedi delle persone.

Il significato della scelta della figura del *quincux* non è ancora stato chiarito a sufficienza. Il significato iconologico può avere diverse interpretazioni,

probabilmente anche a seconda del tempo in cui si visse, delle proprie radici culturali e religiose legate alla propria regione geografica. Ma il fatto che nell'iconologia generale dei pavimenti cosmateschi si creda che gli artisti fossero stati molto attenti alla ricerca dei reconditi significati simbolici legati alla simmetria, alla geometrica che rivela l'ordine spaziale universale delle cose, in relazione ai significati religiosi, legando entrambi a ciò che nell'antico rappresentavano anche i diversi colori impiegati per esempio nei porfidi e nelle paste vitree, potrebbe derivare proprio dalla scelta di simbolismi che esprimevano i nuovi concetti di rinnovamento che la chiesa cominciava richiamava a gran voce alle soglie dell'XI secolo, dopo che la consacrazione della nuova basilica di Montecassino sortì il suo primo effetto nell'ambiente religioso del tempo.

Rabano Mauro disegna una profusione di *quincux* nelle decorazioni dell'immagine dei Filosofi nella sua opera *De rerum Naturis*: perché? Perché probabilmente l'immagine e il significato del *quincux* è evidentemente legato a quell'ordine spaziale e universale attraverso il quale si rappresenta l'immagine di una incorruttibile perfezione nella ricerca spirituale. Più materialmente, il *quincux* potrebbe indicare simbolicamente il ciclico corso del sole nel cielo e le direzioni, come i punti cardinali che uniti da linee suddividono la terra in quattro quadranti. Nei pavimenti cosmateschi delle chiese romaniche essi pure indicano direzioni e sembrano concepiti per accompagnare il fedele nel suo percorso, lentamente, fino ad arrivare al *Santa Sanctorum*. Qualunque sia il suo significato iconologico, possiamo dire che la sua derivazione artistica trova le sue radici più lontane nell'opera più importante di Rabano Mauro, che è stata definita una "immensa biblioteca di saperi" ed una delle maggiori enciclopedie medievali, di cui le decorazioni delle immagini risaltarono agli attenti occhi degli artisti bizantini e quando questi ne rintracciarono lo sviluppo nei codici dell'anno Mille, non ebbero più dubbi nel rappresentare nella loro arte un elemento che aveva, nello stesso tempo, un così spiccato interesse simbolico-religioso e che esaltava radici culturali del luogo in cui si trovavano a lavorare. Una invenzione artistica trovata *tout court* dagli artisti bizantini per evidenziare una caratteristica stilistica propria del luogo in cui operarono e che divenne poi, forse senza neppure che loro potessero immaginarlo, uno degli elementi fondamentali di tutta l'arte cosmatesca che di li a poco avrebbe illuminato la nuova fede e le nuove cattedrali. Ma l'idea dovette essere così illuminante, che al loro ritorno a Bisanzio gli artisti decoratori si misero subito all'opera per adornare le basiliche bizantine con la novità portata dall'Italia. Furono prodotte probabilmente in quel periodo le opere "cosmatesche" e i *quincux* che si vedono in molte basiliche rinnovate nell'anno Mille e nel secolo seguente nell'area bizantina, ma anche negli edifici religiosi delle coste nordiche dell'Africa, come anche i monasteri del Tibet.

E' forse ancora alla stessa immagine dei Filosofi di Rabano Mauro che il monaco cassinese si ispirò per produrre il manoscritto n° 175 *Maiestas Domini*, e chissà che non abbiano la stessa origine ideologica le copertine dei codici miniati, degli evangelari che presentano una sorta di quincux asimmetrico sulla copertina, e, infine, anche le forme geometriche simili in cui fu raffigurato il Cristo in Maestà nei tanti affreschi che decorarono le absidi delle chiese dai tempi di Rabano Mauro in poi.

Più verosimilmente quindi il quinconce cosmatesco dovrebbe assumere il significato di indicatore di direzione nell'ambito dell'edificio religioso in cui è concepito e simbolicamente il Cristo in Trono con i quattro Evangelisti nei tondi periferici.

Credo, quindi, che non vi siano dubbi in proposito, osservando l'immagine del codice miniato 175 di Montecassino, *Maiestas Domini*, datato al X secolo,

nell'affermare che il quinconce dei Cosmati derivi proprio dagli sviluppi della stessa immagine come è stata qui descritta.

Ma il medioevo è anche il periodo in cui si assiste ad una vasta produzione di codici miniati, che abili amanuensi pazientemente riscrivevano e copiavano nell'isolamento delle loro abbazie. L'intreccio bizantino e figure associabili a primitivi quinconce, nelle forme più svariate, sono raffigurate, anche con valenza simbolica, nelle illustrazioni e negli *incipit* di Messali, Laudi, Evangelari e Bibbie.

Il codice 175 di Montecassino è datato al X secolo, ma le immagini seguenti mostrano che un qualcosa di simile era già riprodotto nei codici manoscritti già da qualche secolo prima.

Fig. 13

La figura 13 a sinistra mostra un Evangelario detto di Giondohino del 754, mentre a destra è il codice Chronicon di Orosio del VII secolo in cui si vede anche il noto pattern cosmatesco del "fiore della vita".

Figure simili, con i quattro dischi esterni che lambiscono quello centrale, racchiusi in un quadrato, con le varianti dell'ovale al centro nelle raffigurazioni del Cristo Pantocratore, specie negli affreschi murali o nei manoscritti, e del quadrato disposto diagonalmente, sono abbastanza frequenti nell'iconografia cristiana dei codici manoscritti dal VII fino al XIII secolo. Quindi è probabile che Rabano Mauro, a sua volta, abbia tratto da queste immagini l'ispirazione per le decorazioni delle sue miniature. Qui sotto (fig. 14) si vede un codice Gospel bizantino del X secolo, prodotto a Costantinopoli, che mostra una decorazione con entrambi i tipi di *quincux*, cioè quello con disco centrale tondo e quello che esibisce una ellisse. Ciò dimostra, se la datazione del codice è esatta, che a Costantinopoli tale motivo decorativo era ben conosciuto e gli artisti che vennero a Montecassino probabilmente ne ritrovarono le tracce dei codici qui citati derivandone la scelta artistica nei loro lavori.

Fig. 14

La figura 15, invece, mostra ancora un motivo a *quincux* in un codice manoscritto di Costantinopoli, ma datato all'ultimo quarto dell'XI secolo che mostra ancora Cristo al centro con i simboli dei quattro evangelisti ai lati. Questa raffigurazione è all'incirca coeva al lavoro dei maestri bizantini nella basilica di Montecassino, o potrebbe essere stata prodotta subito dopo il loro rientro.

Tuttavia nessuna di queste immagini riproduce il quinconce nel modo più vicino alle fattezze artistiche dei modi cosmateschi, come si vede nel codice 175 di Montecassino (figg. 16-17).

Fig. 16 Maiestas Domini, Abbazia di Montecassino. Disegno di Luigi Tosti

Fig. 17. Maiestas Domini. Codice 175 di Montecassino. L'unico disegno conosciuto dell'XI secolo in cui si vede il quinconce nello stile cosmatesco.

Fig. 18 Evangelario del IX secolo.

Sarebbe interessante poter investigare in che modo il primitivo *quincux* (figg. 13-15-18) con i tondi esterni distaccati, come raffigurato nei manoscritti forse fino all'inizio del X secolo, si sia poi evoluto in quello che si vede nel codice 175 di Montecassino. In effetti la modifica essenziale che lo restituisce nelle fattezze del quinconce poi adottato dai Cosmati è proprio quell'annodatura bizantina che lega i tondi esterni con i simboli dei quattro Evangelisti, al cerchio centrale con l'immagine del Cristo Pantocratore. Il motivo di questa scelta estetico-artistica potrebbe rintracciarsi, a mio parere, nel tentativo di eliminare il concetto visivo di distanzialità delle figure evangeliche, dalla centralità del Cristo in Maestà che fino ad allora aveva in qualche modo predominato nelle raffigurazioni di questa immagine, dando una impressione di distacco degli Evangelisti dalla figura di Cristo. L'annodatura bizantina, invece, risolve elegantemente tale problema, unendo in una unica soluzione tutti gli elementi iconologici della rappresentazione religiosa.

La parola *quinconce* deriva dal latino *quincux*, termine coniato per la fabbrica di una moneta di bronzo emessa in Italia (Roma e Sicilia) che valeva 5 once. Da questo termine si è poi derivata l'espressione "disposizione a quinconce" che indica la disposizione di cinque unità, quattro laterali ed una centrale, nel modo che viene raffigurato il numero 5 sulla faccia di un dado.

Generalmente il quinconce cosmatesco è formato dai quattro dischi laterali piccoli, intrecciati secondo le fasce con annodatura bizantina, ed uno centrale più grande. Più specificamente, la disposizione obliqua, rispetto ad una linea orizzontale di base, del sistema a quinconce, così come si vede anche nel codice 175 cassinese (fig. 17), deve aver prodotto quello che oggi viene denominato, genericamente, "quinconce asimmetrico". Credo di ritenere corretta l'ipotesi che fa derivare questo tipo di disegno del quinconce da quelli realizzati a mosaico o ad affresco parietali in cui il Cristo Pantocratore veniva rappresentato al centro di un ovale verticale, scorniciato da un quadrato diagonale, con quattro dischi ai vertici, come si vede nella fig. 18.

La figura a destra mostra una zona del pavimento musivo della cattedrale di Carinola, in provincia di Caserta. Sebbene si tratti sicuramente di una ricostruzione forse antica, il quinconce "asimmetrico" ivi rappresentato è straordinariamente simile a quello della fig. 18. Qui, le fasce di marmo bianco del disegno sono quasi tutte originali e drasticamente in rovina, ma mostrano la concezione del disegno primitivo e il modo di raccordare i cerchi esterni al rombo. Il pavimento della cattedrale di Carinola è un immediato successivo di quello di Montecassino.
Foto, N. Severino

Sulla base di quanto detto, risulta che la figura del quinconce non fu intesa dai Cosmati come derivazione dal concetto del *quincux* romano, ma fu sviluppato in modo indipendente da esso, traendo spunto dall'iconografica cristiana del Cristo Pantocratore come venne rappresentato negli affreschi a partire dal VII secolo in poi. Ma la forma definitiva del *quincux* cosmatesco è chiaramente derivata, nei dettagli, dalla raffigurazione del codice 175 di Montecassino, dove le fasce che avviluppano i quattro dischi, la proporzione tra i dischi esterni e quello centrale, la decorazione delle fasce, sono tutti elementi caratteristici del quinconce che si è sviluppato nell'arte dei pavimenti musivi dei Cosmati. Inoltre, la figura che si osserva nel codice 175 mostra il quinconce allo stadio primitivo, se così possiamo dire, che è stilisticamente il più vicino a come fu realizzato nei primi pavimenti cosmateschi, compreso quello di Montecassino.

Il Cristo Pantocratore è una raffigurazione di Gesù in atteggiamento maestoso, assiso in trono e benedicente con la mano destra come nell'uso ortodosso. Fu derivata nel medioevo dalla tradizione bizantina e si trova molto spesso in mosaici ed affreschi parietali, ma, data l'importanza, anche sulle copertine di manoscritti. E' ovvio supporre, quindi, che i Cosmati, così attenti al significato simbolico-religioso dei segni, ereditassero in tutta coscienza artistica il quinconce degli artisti bizantini che lavorarono a Montecassino, facendone un elemento essenziale della propria arte pavimentale e mosaicale. I tratti essenziali dell'arte musiva e pavimentale bizantina, ovvero la guilloche e il quinconce, ripresi nei loro alti significati religiosi, divennero perciò, anche i tratti essenziali e particolari della maniera cosmatesca, con tutti gli elementi innovativi che i *magistri romani* seppero tradurre e riproporre attraverso un linguaggio personalizzato: una più minuta scomposizione dei motivi geometrici, pur attenendosi costantemente e fedelmente alla tradizione antica; l'uso dei colori per stabilire e rafforzare particolari significati religiosi, come il rosso antico per il sangue dei martiri, o il giallo dei triangoli raggianti; il "fiore della vita" che ho scoperto essere una costante stilistica fondamentale nell'arte della bottega cosmatesca di Iacopo di Lorenzo, e via dicendo.

La reinterpretazione, quindi, da parte dei Cosmati del quinconce bizantino è alla base dei pavimenti musivi delle botteghe marmorarie romane, ma anche siculo-campane di più diretta discendenza bizantina. Il fatto che nel pavimento di Montecassino voluto dall'abate Desiderio, sebbene non sia noto quello del presbiterio, come anche in quelli di epoca desideriana e precosmatesca, manchi proprio una ricchezza nell'uso della figura del quinconce, dimostra come esso sia stato sì utilizzato dai maestri bizantini e dai maestri marmorari venuti dopo, ma non nella ricchezza dei modi e dei significati riproposti poi dai veri Cosmati, che ne fanno, insieme alle figure delle guilloche, una componente primaria della propria arte pavimentale e decorativa degli arredi religiosi.

E' sulla base di questa interpretazione che possiamo spiegarci facilmente l'uso addirittura esagerato dei quinconce nella bottega cosmatesca di Lorenzo.

La serie interminabile di quinconce che si vedono nel pavimento della cattedrale di Santa Maria in Anagni e nella sua cripta di San Magno, ne sono una lampante dimostrazione.

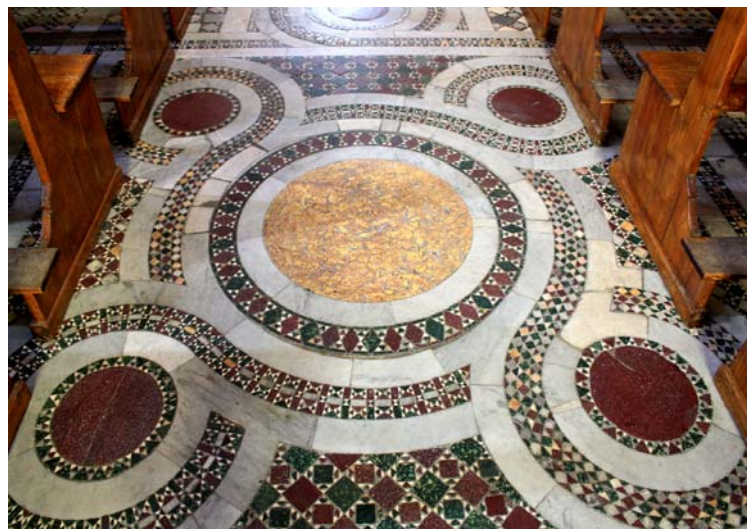
Quinconce comunicanti tra loro, o giustapposti, a seconda della tradizione o dei piccoli cambiamenti voluti da uno degli eredi della bottega di Lorenzo, costituisco ormai una firma stilistica inequivocabile della loro arte.

Una firma che non si legge negli altri pavimenti, anche siculo-campani, dove la ricchezza di motivi è data soprattutto dall'uso di configurazioni prese a prestito dall'esclusiva tradizione bizantina e dove particolari, come l'uso di iconografia zoomorfa, specie dei dischi di porfido, è tipica delle scuole campane.

Gli stessi maestri marmorari romani, possono essere distinti, sotto questo aspetto, per analisi stilistica. Così è emerso, nelle mie indagini, che del pavimento dell'Oratorio di San Silvestro, nel complesso religioso dei Santi Quattro Coronati a Roma, pur conoscendo la data in cui dovette essere terminato per la consacrazione della chiesa, cioè il 1247, nulla si sapesse sul maestro che lo produsse. Attraverso la logica della mia interpretazione, invece, risulta piuttosto evidente che l'opera fu eseguita da uno degli ultimi componenti della bottega cosmatesca di Lorenzo, forse Iacopo II, o più probabilmente quel Luca che collaborò con il fratello ed il padre Cosma alla realizzazione del pavimento nella cripta di San Magno ad Anagni e che secondo altri studiosi sarebbe addirittura morto o scomparso proprio in quel periodo!

Infatti, i tre e più quinconce, tra loro comunicanti, che ancora si vedono in stato probabilmente originale, o poco modificato, mostrano ancora una volta quella firma stilistica di cui andiamo dicendo. Inoltre, come già detto in precedenza occupandoci del pavimento dei Santi Quattro Coronati, l'ipotesi di attribuzione a Luca o a Iacopo II, è resa ancora più verosimile se si pensa che tutti i lavori pavimentali del complesso religioso romano furono probabilmente assegnati inizialmente alla bottega di Lorenzo, come dimostrano le comparazioni stilistiche del pavimento della chiesa: prima precosmatesco, poi cosmatesco nello stile di Iacopo I e il figlio Cosma, infine nell'oratorio di S. Silvestro, nello stile forse dell'ultimo dei Cosmati, Luca II.

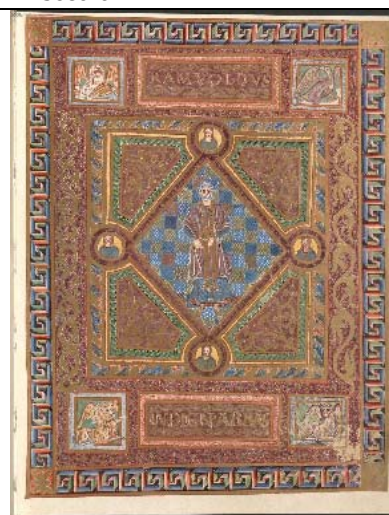
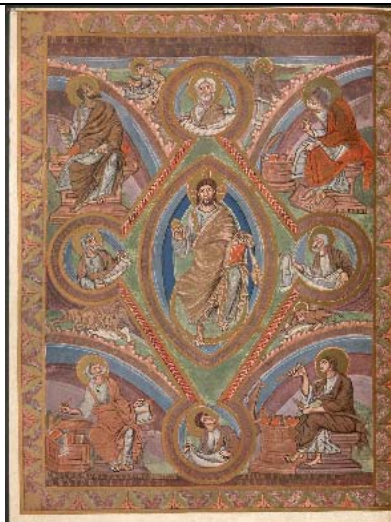
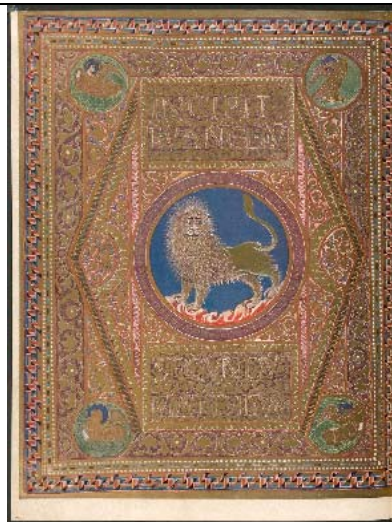
In definitiva, quindi, sono propenso a credere che il *quincux* cosmatesco sia una evoluzione bizantina di quello primitivo che a sua volta, derivando forse dall'antica iconografia simbolica cosmologica (le quattro età dell'uomo, ecc.), venne reinterpretato ed adottato, dopo il periodo dell'iconoclastìa, come elemento decorativo probabilmente a partire dall'VIII secolo in poi. E' così che lo vediamo in varie forme e varianti nelle copertine degli evangelari, nelle miniature, nei mosaici e nell'area bizantina si sviluppò fortemente come elemento decorativo nella raffigurazione dell'abbigliamento e degli arredi, specie dei troni. In Rabano Mauro divenne un elemento caratterizzante della decorazione miniata, nelle varianti (tessere a goccia, romboidali, tutte a quincux con elemento a disco centrale) che si vedono nell'immagine dei Filosofi vista prima e da cui, probabilmente, è nata l'idea dei maestri bizantini di realizzare il pavimento della chiesa di Montecassino. L'elemento a guilloche delle fasce esterne che annodano i dischi, deriva con ogni probabilità, dall'adozione dell'immagine vista nel codice 175 di Montecassino il cui sviluppo segnò, l'elemento caratterizzante nei secoli successivi dell'arte cosmatesca pavimentale.

A destra il meraviglioso quincux realizzato da Iacopo di Lorenzo nella cattedrale di Ferentino (FR) che esprime lo stadio artistico maturo e lo standard del quincux cosmatesco come ereditato poi anche dal figlio Cosma e dai nipoti Luca e Iacopo. E' questa la forma definitiva del quincux cosmatesco del XIII secolo che si differenzia stilisticamente da quelli del periodo precosmatesco di più grandi dimensioni.
Foto N. Severino

SVILUPPO ICONOGRAFICO DEL QUINCUX

VII secolo

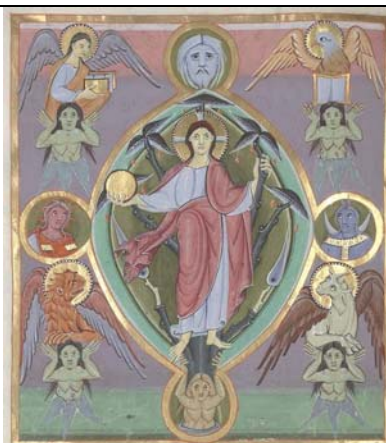
VIII secolo

IX secolo

IX secolo

IX secolo

IX secolo

IX secolo

IX secolo

X secolo

<table>
<tr><td>X secolo</td><td>XI secolo</td><td>XI secolo</td></tr>
<tr><td>XI secolo</td><td>XI secolo</td><td>XII secolo</td></tr>
<tr><td>
XV secolo</td><td colspan="2">In questa tabella è possibile vedere l’evoluzione iconografica del quinconce dal VII al XV secolo nelle rappresentazioni degli evangelari europei. Come si vede, solo il codice 175 di Montecassino mostra l’effettivo quinconce come utilizzato dai maestri marmorari laziali, campani e del meridione d’Italia dall’XI al XIII secolo. Tra le varianti troviamo il quincux asimmetrico, cioè nel quadrato posto diagonalmente che fa parte anch’esso del repertorio dei pavimenti musivi generali, ad iniziare da quello di Montecassino.
L’evoluzione che si vede in questa tabella mostra anche chiaramente l’iconologia del quincux cosmatesco che resta sostanzialmente invariato nel significato filosofico-religioso.
L’impiego delle tessere a goccia nel pavimento di Montecassino è facilmente spiegabile se si considera che tale forma, come anche le altre varianti, sono comuni delle miniature di Rabano Mauro viste in precedenza e, come si vede, anche nelle raffigurazioni del Cristo in Maestà degli Evangelari. Elementi stilistici comuni nei pavimenti bizantini e nel pavimento di Montecassino in cui potrebbe essere rintracciabile proprio quell’anello mancante che sta alla base dell’influenza bizantina nella produzione dei pavimenti in opus sectile del medioevo normanno nell’Italia centro-meridionale.</td></tr>
</table>

Pavimenti bizantini in presunta relazione con quello di Montecassino

Se le condizioni dei pavimenti cosmateschi laziali, ma anche campani e del meridione d'Italia, così come si osservano ai nostri tempi, è stata determinata nei secoli da un insieme di elementi legati a numerosi rimaneggiamenti, ricostruzioni, restauri, abbandoni, incuria e distruzioni, a causa del quale oggi possiamo ammirare pavimenti non più realmente originali, a volte in piccola percentuale, altre volte nella quasi totalità del manufatto, a come erano stati concepiti dai maestri marmorari del medioevo, i pavimenti delle chiese bizantine a Istanbul e nelle zone limitrofe non ebbero forse una sorte poi tanto migliore. Da quello che si può vedere nelle rare immagini di tali pavimenti, essi si presentano spesso in modo frammentario, proprio come aveva già evidenziato la Glass nel 1980, a tal punto da eludere un tentativo di approccio allo studio della sua interezza ed organicità, mentre l'unica cosa possibile è quella dell'analisi individuale dei singoli pattern sopravvissuti. Come per i pavimenti italiani, anche quelli delle basiliche bizantine furono distrutti, rimaneggiati e ricostruiti secondo canoni che nulla avevano a che fare con i precetti conservativi assimilati nel mondo moderno solo dalla fine del XIX secolo.

Anche in questo caso, quindi, vediamo pavimenti ricostruiti in modo arbitrario, lacunosi nelle parti dove mancano gli elementi originari essendo sostituiti da altri che non rispecchiano né lo spirito, né i modi, né lo stile, né il linguaggio artistico dei maestri che li concepirono in origine.

Tuttavia, non potendoli esaminare da vicino, resta difficile poter dire qualcosa di molto preciso in merito, e solo posso basarmi sulle evidenze che si rendono visibili nelle immagini.

Tra le novità che sono risaltate ai miei occhi, una risulta particolarmente interessante. Si tratta di un quincux visibile nella chiesa di Hagia Sofia a Mystras, nel Peloponneso, vicino all'antica Sparta.

Fig. 19. Chiesa di Hagia Sophia a Mystras. Questo quincux che si mostra stilisticamente precosmatesco, sullo stile di quelli di scuola cassinese, dovrebbe far riflettere sul fatto che spesso ci si può trovare davanti a semplici ed approssimative ricostruzioni che reimpiegano materiale antico, effettuate nei periodi successivi al XIII secolo. Se la chiesa fosse stata costruita nel X secolo, probabilmente si sarebbe detto che questo quincux era del X secolo! Lo stesso si è scritto per i quincux di alcune chiese dei monasteri del Tibet.

Il quinconce che si vede in fig. 19 è in *opus sectile* ed è di tipo "primitivo". Ad osservarlo sembrerebbe più antico dei quinconce cosmateschi, invece si tratta solo di una cattiva opera artistica in quanto la chiesa venne edificata nel 1350! Il reperto è frammentario, mancando due dei dischi di porfido con le relative decorazioni circolari, ma la tipologia del quincux è quella cosmatesca, sebbene realizzata in modo molto approssimativo. Che gli artisti si ispirarono ai

Cosmati, lo si evince anche dalla tipica fascia rettangolare che riquadra il disegno centrale, in cui si vede il classico motivo cosmatesco a losanghe oblunghe, una forte caratteristica delle opere decorative nella bottega di Lorenzo, come in tutti i pavimenti cosmateschi. I colori sono diversi, ma soprattutto sono il risultato di un cattivo restauro se non una ricostruzione parziale o totale.

Fig. 20

Le figg. 20-21 e 22 mostrano una porzione dell'antico pavimento della chiesa bizantina di Santa Sofia a Istanbul: un enorme disco di porfido grigio centrale e quattro disco porfiretici medi ai lati formano una sorta di quinconce. Intorno al disco centrale però "orbitano" otto dischi di porfido che forse originariamente erano annodati a treccia bizantina con dischi di collegamento, sempre di porfido, ma molto più piccoli.

Fig. 21 Hagia Sophia Fig. 22

Fig. 23 Montecassino Fig. 24 Sessa Aurunca

Come risulta evidente dalle immagini proposte prima, il pavimento di Hagia Sophia ad Istanbul presenta, nonostante le variazioni dovute ai restauri e ricostruzioni, la caratteristica principale che è comune a diversi pavimenti e *in primis* a quello di Montecassino e, ancora più specificamente, quello della cattedrale di Sessa Aurunca, in provincia di Caserta. Dischi di porfido medi esterni a formare la figura del quincux, disco di porfido gigante al centro (dove all'interno venivano spesso realizzati ulteriori decorazioni, o immagini di quincux e quadrati) e il maggior dettaglio, la corona di otto dischi di porfido disposti in cerchio ed equidistanti gli uni dagli altri intorno al disco grande centrale. E' la figura che gli autori e soprattutto il monaco benedettino, ingegnere ed archeologo, Angelo Pantoni di Montecassino, chiamava nei suoi studi "la grande ruota". Stessa configurazione si riscontra nel pavimento della chiesa di San Menna a Sant'Agata dei Goti e cose simili nel duomo di Salerno, in quello dell'abbazia di San Liberatore alla Maiella, in quella di San Vincenzo al Volturno, nella chiesa grande del monastero di San Luca nella Focide, ecc.

Hagia Sophia ad Istanbul fu quindi un antecedente importante per il pavimento di Montecassino?

Per rispondere a questa domanda dovremmo analizzare minuziosamente i resti di pavimento in sectile visibili nella chiesa e rapportarli alle varie età del monumento per cercare di risalire ad una datazione attendibile del pavimento. Per fare questo però, sarebbe necessario anche fare dei confronti diretti con altri pavimenti più o meno coevi di altre chiese bizantine locali. Lo faremo attraverso quella di Santa Sofia a Nicea, oggi Iznik. Personalmente ritengo che i resti del pavimento della chiesa di Santa Sofia a Nicea siano tra i pochi reperti che possono essere presi come punto di riferimento. Tuttavia questo di Nicea è datato generalmente al XII secolo, quindi certamente postumo rispetto a quello di Montecassino. Eppure esso rappresenta, a mio avviso, il nocciolo dello stile pavimentale bizantino nella regione di Costantinopoli. Voglio dire che gli altri pavimenti non dovevano essere stilisticamente molto doversi da questo.

Detto ciò, passiamo ad analizzare i frammenti di pavimento della chiesa di Santa Sofia a Istanbul. Le foto 21 e 22 mostrano alcuni dettagli di questa grande ruota del tutto simile a quella del pavimento di Montecassino. La differenza i due pavimenti bizantini, Istanbul e Nicea, sta nel fatto che il primo è totalmente ricostruito in modo arbitrario, il secondo è presumibilmente largamente originale nel suo assetto primitivo. Ho analizzato la maggior parte dei pavimenti cosmateschi e precosmateschi di Roma, del basso Lazio e della Campania ed ho visto le differenze tra i pavimenti che mostrano tracce, più o meno cospicue, di frammenti originali; porzioni e tratti consistenti di pavimenti smontati e ricostruiti nella stessa sede o in altre sedi lontane; miscugli di frammenti originali, tratti restaurati e tratti ricostruiti e via dicendo. E sulla base di tali osservazioni credo di poter dire che ciò che si vede nelle figg. 20 e 21 è solo il risultato di una ricostruzione arbitraria. Lo stesso stato conservativo delle fasce marmoree delle annodature tra i dischi, mostrano essere non più antiche del XVII-XVIII secolo. Che il pavimento sia stato totalmente ricostruito lo si intuisce anche dall'osservazione della fig. 22 in cui si vede un pastrocchio di tessere mescolate con un sottofondo sbiadito di intento a formare un disegno organicamente simmetrico, ma senza alcun senso. Il miscuglio cromatico casuale, dovuto al rimontaggio in sede di tessere di colori diversi tra loro senza alcun rispetto per la simmetria dei colori dei disegni originali, fa il resto. E' ovvio che le campiture tra i dischi un tempo erano decorate nei motivi che conosciamo di cui qualcosa si intravede nel pavimento di Nicea, anche se quest'ultimo mostra fasce che annodano i dischi ben più contenute rispetto a queste sproporzionate utilizzate nella ruota di Istanbul. Il disegno di Gattola del pavimento di Montecassino, mostra comunque una "grande ruota" molto

semplice, senza annodature tra i dischi. Non possiamo credere che tale dettaglio sia andato perduto nella definizione del disegno ad incisione perché questo è presente nel dettaglio di altri quincux nello stesso rilievo. Evidentemente tali grandi ruote si presentavano proprio come Gattola le ha disegnate, quindi molto più semplici di quella del pavimento di Nicea e probabilmente anche di quella di Istanbul. Montecassino è ancora in testa, quindi, nella cronologia del quincux e del pavimento precosmatesco.

Fig. 25

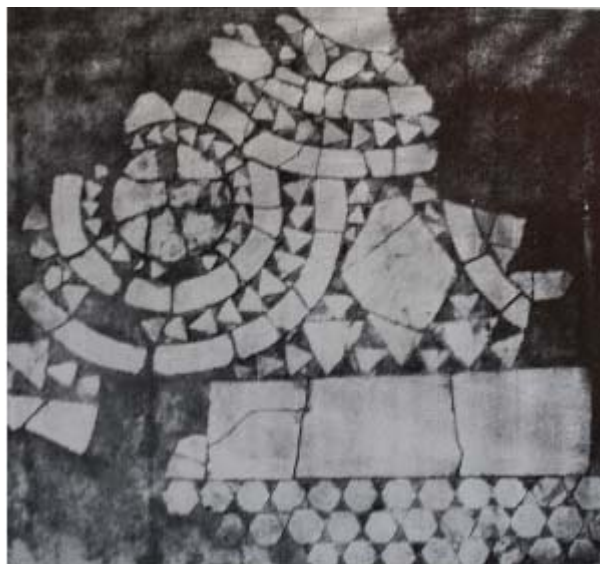



Fig. 26

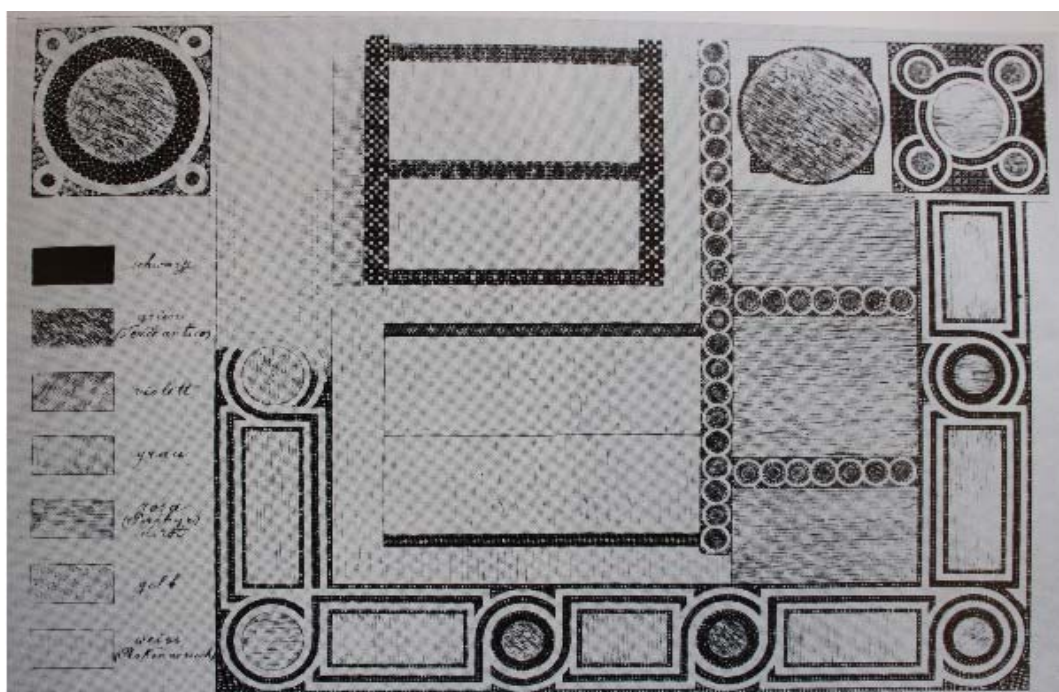



Fig. 27. Nicea, Chiesa della Koimesis, pianta (da A. Guiglia Guidobaldi)

Fig. 28. Chios, Chiesa della Nea Monì, Esonartece. XI secolo.

Le figg. da 25 a 28 sono tratte dall'articolo di Alessandra Guiglia Guidobaldi citato nel testo.

Se i reperti mostrati nelle figg. 25 e 26 mostrano alcuni frammenti conservati nel Museo del Mosaico di Istanbul e provenienti il primo dal Mausoleo I annesso alla chiesa di Sant'Eufemia, il secondo dalla chiesa di Yakacik e se la loro datazione fosse davvero precisa, senza alcuna incertezza, facendo risalire al VI-VII secolo il primo reperto e al IX-X secolo il secondo, avremmo finalmente trovato, senza ambiguità di sorta, il precedente più immediato (anche perché unico finora) del *quincux* generale e l'origine di quello di tipo cosmatesco con i dischi finalmente annodati. In Sant'Eufemia ancora in modo abbastanza approssimativo, mentre nella chiesa di Yakacik in modo più simile a come mostrato dal codice 175 di Montecassino.

Purtroppo, però, non sono proprio convinto che questi frammenti di pavimento risalgano realmente al VI e X secolo, nonostante essi appaiano essere molto antichi. La scomposizione della campitura nella forma elementare del "triangolo di Sierpinski", che si vede attorno al disco della fig. 26, ha un sapore di epoca precosmatesca, e mi fa pensare che esso possa essere datato meglio agli inizi del XII secolo. Quello della fig. 25 mostra motivi vegetali tra le campiture dei dischi in un assetto però che trova forti analogie, come anche la fascia circolare con triangoli raggianti attorno al disco centrale, con i piccoli quinconce presenti nel pavimento di Montecassino. Credo che la datazione di questi frammenti sia stata fatta genericamente attribuendoli alla data di costruzione della chiesa che, come ho detto prima, non è sempre affidabile per la datazione di pavimenti che, invece, potrebbero essere stati realizzati in tempi posteriori per sostituire quelli preesistenti.

Lo stesso discorso vale anche per i pavimenti delle figg. 27 e 28 datati all'XI secolo, evidentemente in riferimento alla costruzione delle chiese. Per quanto riguarda l'esempio della Koimesis, la pianta, molto interessante riprodotta in Guiglia Guidobaldi, presenta almeno tre caratteristiche tipologicamente contrastanti nella cronologia dei pavimenti cosmateschi. I due tipi di quinconce li ho descritti in precedenza, mentre qui vorrei evidenziare un altro elemento che credo sia molto importante e che abbia influenzato, questo si, in maniera determinante lo stile di alcuni principali artisti della scuola cosmatesca romana. La fascia perimetrale del pavimento, composta da dischi annodati da fasce circolari intervallate da rettangoli di diverse misure, è un motivo che verrà ereditato, sviluppato e impiegato come tra i più ricorrenti nel repertorio decorativo dei Vassalletto e in buona parte anche della bottega marmoraria di Lorenzo.

Questo elemento decorativo, uguale fin nei dettagli delle fasce annodanti i dischi, con l'unica differenza dei dischi di porfido scomposti, è stata impiegata dai Vassalletto per decorare tutta la trabeazione del chiostro di San paolo fuori

le Mura! Ma lo stesso motivo lo si ritrova in opere dei Cosmati, dei Ranuccio, e anche fuori di Roma, a Pisa, nella chiesa di San Pietro in Vinculis, come grande elemento musivo pavimentale.

Fig. 30 Istanbul, San Giovanni in Studio

Fig. 29. Turchia, chiesa di Bursa

Una variante di questa fascia decorativa è quella che si vede nella chiesa di San Giovanni in Studio, sempre a Istanbul (fig. 30), dove lo stesso disegno sembra essere "stilizzato". Tale soluzione trova analogie con i pavimenti di tipo cosmatesco ma realizzate in Italia da maestranze siculo-campane di cui qualche piccola traccia è visibile nei pavimenti della cattedrale di Terracina e di Sessa Aurunca. Il disegno classico, invece, venne perpetuato dai Cosmati soprattutto nelle decorazioni dei portali, degli amboni e più raramente nei pavimenti.

La fig. 29 mostra lo stesso disegno simile a quello della Koimesis, come si vede nel Mausoleo della chiesa di Bursa n Turchia citata anche da Glass e datata dalla studiosa a poco dopo il 1065. Tuttavia, la tipologia del disegno, e le decorazioni delle fasce mi sembrano molto più vicine ai pavimenti precosmateschi del primo XII secolo.

Fig. 31. Lo stesso disegno della Koimesis come realizzato dai Vassalletto nel chiostro di San Paolo fuori le Mura a Roma (foto dell'autore).

ELEMENTI DI INCERTEZZA IN ATTESA DI VALUTAZIONE

Tutto quanto abbiamo visto finora relativamente ad una possibile storia, sviluppo e derivazione del quinconce cosmatesco va esaminato alla luce delle informazioni storiche in nostro possesso con particolare attenzione alla datazione della costruzione dei litostrati studiati che non deve necessariamente combaciare sempre con la data di fondazione degli stessi edifici religiosi.

Valutazioni, queste che possono avere sensibili margini di incertezza quando manchino le documentazioni storiche specifiche sulle vicende architettoniche di detti monumenti.

Abbiamo visto che nell'articolo di Guiglia Guidobaldi, il pavimento della chiesa di San Giovanni ad Efeso è del VI secolo, ma non ha nulla a che fare con i quinconce cosmateschi; i frammenti conservati nel Museo del Mosaico di Istanbul e provenienti dalle chiese di S. Eufemia e Yakacik, datati rispettivamente al VI-VII secolo e al IX-X secolo, sono gli unici esempi che potrebbero costituire un antecedente del quinconce di Montecassino, ma anche in questo caso la datazione del litostrato è fatta, presumibilmente, sulla base della data di costruzione degli edifici, scartando quindi l'ipotesi di una possibile costruzione del pavimento musivo in epoca posteriore Su questi due esempi ho già scritto nelle pagine precedenti. Lo stesso discorso vale per la pianta che l'autrice riporta del pavimento della chiesa della Koimesis a Nicea (Iznik) datato all'XI secolo e della chiesa della Nea Monì a Chios.

Abbiamo visto in precedenza come il confronto di pavimenti reali del VI-VII secolo, nello specifico quelli della basilica di Santa Maria Antiqua a Roma, con quelli cosmateschi del XII secolo, mostrino differenze sensibili che devono essere analoghe anche nel caso di eventuali quinconce delle stesse epoche messi a confronto. Abbiamo visto il quinconce della chiesa di Hagia Sophia a Mystras che, pur dando l'impressione di essere molto antico, non potrebbe essere anteriore alla data di fondazione stessa della chiesa che viene fatta risalire alla metà del XIV secolo.

A questi esempi, ne aggiungo ora altri che ho trovato nel corso di ricerche fotografiche. Esempi rari, ma che potrebbero essere molto significativi per le nostre indagini ma, solo nel caso di specifici studi che possano permettere una reale datazione dei manufatti senza alcuna ambiguità e senza basarsi solo sulla data di costruzione della chiesa.

Il caso più interessante mi pare sia quello, attualmente sconosciuto alla divulgazione della letteratura cosmatesca, di una antica chiesa a Limin Hersonissos, un villaggio turistico sulla costa occidentale dell'isola di Creta in Grecia. Qui vi è una chiesetta ortodossa dell'XI secolo (fig. 32) ricostruita sopra le rovine di una più grande chiesa bizantina del VI secolo. Si scorgono mosaici pavimentali realizzati con piccole tessere di pietra quadratiche, nello stile dell'*opus alexandrinum*.

Fig. 32

La fig. 32 mostra una parte dei mosaici pavimentali dell'antica chiesa bizantina del VI secolo e si vede bene anche l'annodatura bizantina al centro.

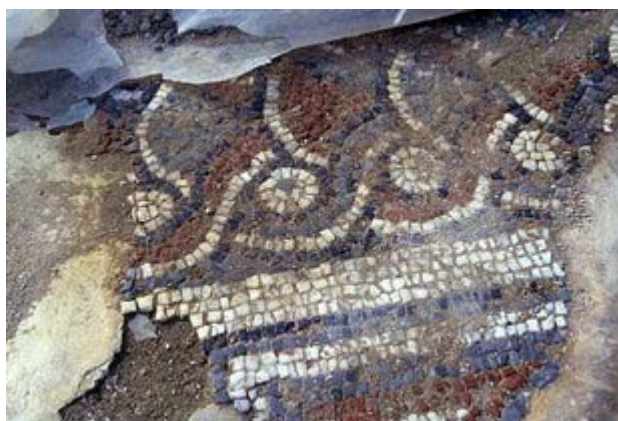



Fig. 33 Dettaglio del mosaico pavimentale

La fig. 33 mostra un dettaglio del mosaico pavimentale che si vede nei resti dell'antica basilica bizantina del VI secolo.

Fig. 34. Il *quincux* che si vede nell'area archeologica della chiesa di Limin Hersonisou a Creta.

La fig. 34 mostra l'eccezionale reperto a cielo aperto sito nell'area archeologica delle rovine dell'antica chiesa bizantina del VI secolo (alcuni la datano al V secolo). Si tratta di un quinconce "asimmetrico" scorniciato da un riquadro a fascia bianca, come per rappresentare una fascia marmorea. Le proporzioni tra i cerchi esterni e quello interno ricalcano quelle dei quinconce precosmateschi. In mezzo al disco centrale vi è rappresentato un piccolo disco nero e, intorno, come una doppia fascia, bianca e rossa. Le annodature tra i dischi esterni sono quelle comuni ai quinconce cosmateschi. La figura eseguita in mosaico di tessere lapidee quadratiche nello stile dell'*opus alexandrinum*, è perfettamente simile al quinconce visto nel manoscritto 175 dell'abbazia di Montecassino e potrebbe essere un antecedente eccellente. Le poche notizie trovate sulla chiesa bizantina di Limin Hersonisous, dicono che essa risale al VI secolo e i mosaici che si vedono nelle foto sopra possono riferirsi senza molta ambiguità a quel periodo. E' vero che agli inizi del XIII secolo, in seguito alla IV Crociata, l'isola di Creta fu occupata dai Veneziani, ma non mi sembra possibile riferire a tale epoca il mosaico della basilica.

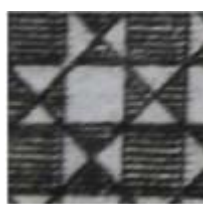
Il *quincux* della fig. 34, nonostante non sia riuscito a vederlo nel pieno contesto del sito archeologico della chiesa, sembra mostrare analoghe caratteristiche, sia nello stile che nella tipologia dei materiali impiegati negli altri mosaici, come si

vede dal confronto con la fig. 33, e quindi potrebbe realmente risalire al VI secolo. In tal caso, si avrebbe il primo reale e più antico antecedente di una raffigurazione mosaicale del quinconce in stile cosmatesco, ma realizzato non in *opus sectile*, ma in mosaico alessandrino. Cercavamo un antecedente iconografico e questo, se confermata la datazione, potrebbe esserlo più di ogni altro esempio visto finora. In tal caso, sebbene il codice 175 di Montecassino e l'opera di Rabano Mauro siano comunque state una fonte ispiratrice per gli artisti bizantini chiamati da Desiderio, non potremmo più affermare che il quinconce di tipo cosmatesco sia nato nel cenobio cassinese e derivato dall'iconografia più antica vista sopra. Si spera che presto sia possibile condurre più approfondite ricerche in tal senso che possano smentire o confermare le ipotesi qui proposte.

Il repertorio geometrico dei pre-Cosmati e quello della bottega di Lorenzo. Tesi e confronti.

Mi perdoni il lettore, e lo studioso di arte cosmatesca, se uso frequentemente il termine "pre-cosmati". Ma ritengo essenziale sottolineare la dovuta differenza storica ed artistica tra le due scuole. Il repertorio geometrico dei pre-Cosmati, che già di per se è un retaggio piuttosto preciso di quello dell'antichità classica, come si è visto in precedenza, costituisce ad ogni modo la base di lavoro delle botteghe dei veri maestri Cosmati.

Le differenze più vistose nei due repertori sono costituite essenzialmente dalle dimensioni delle tessere realizzate: più grandi e ariose il primo e più piccole, in una lavorazione di più minuta scomposizione, il secondo. Le variazioni a volte sono minime, mentre sono ben evidenti quando i Cosmati decisero di applicare soluzioni più personalizzate composte da patterns più complessi.

Le varianze semplici sono di modesta entità. Per esempio, nel pavimento di Montecassino troviamo la stella ottagonale base nelle tessiture ortogonali sviluppata su una superficie quadrata suddivisa in 9 quadratini. Ma in effetti di questi, solo 5 sono realmente tessere quadrate uniformi, mentre gli altri sono composti da quattro tessere triangolari unite al vertice, di cui due bianche e due colorare. Le tessere bianche danno l'idea visuale, nell'insieme visto da una certa distanza, della stella ottagonale. Una prima variazione, molto semplice, di questo pattern è la disposizione della tessera quadrata centrale in diagonale, rispetto alla direzione della tessitura, invece che orizzontale. Questa scelta, oculata, permetteva di risparmiare tempo e materiale ai Cosmati perché, come si vede dalla figura, vengono eliminate le 4 tessere triangolari scure adiacenti al quadrato centrale. Considerato che questo pattern veniva spesso utilizzato da Lorenzo, Cosma e gli altri della famiglia sia per le fasce decorative esterne dei quinconce e guilloche, sia per i tappeti rettangolari, è facile immaginare che la soluzione facesse risparmiare, a lavori finiti, centinaia se non migliaia di piccole tessere triangolari, senza peraltro alterare il risultato, o impoverire artisticamente la bellezza del pavimento. E' significativo, sulla base di quanto detto, evidenziare che nei pavimenti della basilica superiore e nella cripta di San Magno, nella cattedrale di Anagni, Cosma e figli abbiamo adottato questa soluzione che accompagna tutte le decorazioni delle fasce centrali, mentre nella cattedrale di Ferentino, dove lavorò solo Lorenzo, ritroviamo il pattern antico.

Montecassino Anagni Ferentino

Nelle figure è ben evidente il vantaggio della soluzione semplificata adottata da Cosma e figli in Anagni.

Nonostante non si possa avere la certezza che l'antico pavimento fatto realizzare dall'abate Desiderio nella basilica di Montecassino sia rimasto del tutto inalterato, anche se è lecito ipotizzare che lo sia almeno in buona parte, dobbiamo convenire in questo studio che esso rappresenta per noi, nell'incisione settecentesca di Gattola e nei reperti che ci sono pervenuti dopo che venne alla luce in seguito ai bombardamenti degli alleati, la più ricca e realistica prova di come dovevano essere i pavimenti e i pattern dei pre-Cosmati.

Per quanto riguarda una dettagliata descrizione del pavimento dell'Abbazia, si rimanda allo studio specifico che ho condotto nel 2010 e che è in corso di pubblicazione da parte del cenobio benedettino. Qui cercherò solo di dare un'idea generale del tipo di repertorio utilizzato dai maestri bizantini e che è ovvio credere che rappresenti una sorta di fusione tra la tradizione artistica greco-bizantina e le innovazioni che gli artisti stessi vollero rappresentare traendo diretta ispirazione soprattutto dai codici manoscritti miniati dei monaci benedettini.

Partendo dal repertorio geometrico del pavimento di Montecassino, si fa presto a identificare, stilisticamente e cronologicamente, i pavimenti precosmateschi e i possibili interventi postumi che i Cosmati vi avrebbero potuto attuare.

Ribadisco il concetto e la mia convinzione che molti dei pavimenti cosiddetti "cosmateschi" delle basiliche paleocristiane e di molte altre chiese importanti di Roma, in realtà siano un misto di resti di pavimenti precosmateschi, di interventi di restauro e conservativi dei Cosmati e di rifacimenti più moderni.

Solo in questo modo è possibile spiegare come mai in molti pavimenti si riscontrano ampie zone di chiara derivazione pre-cosmatesca e quasi sempre fasce centrali troppo chiaramente di stile e tecnica più propriamente cosmatesche.

E' anche per questo motivo che ciò che rimane del pavimento di Montecassino e ciò che possiamo osservare nell'incisione di Gattola, costituisce per noi una prova ineccepibile di come poteva realmente essere un pavimento precosmatesco.

Attualmente si fa ancora molta confusione quando si parla di pavimenti cosmateschi in generale, accorpando a questi tutti i tipi di litostrati musivi eseguiti in opus sectile e opus tessellatum. Ma, come si è già visto, basta fare una catalogazione cronologica dei monumenti religiosi in cui si vedono queste opere per rendersi conto che i pavimenti precosmateschi sono più numerosi di quelli realmente cosmateschi, realizzati tra il 1204 e il 1250 circa. Quasi tutti i pavimenti delle cattedrali dell'alta Campania sono precosmateschi, come quasi tutti quelli delle abbazie realizzate sotto la giurisdizione di Montecassino. A Roma, i pavimenti "cosmateschi" sembrano così numerosi, probabilmente perché nelle chiese dove erano già presenti i litostrati cosmateschi, forse anche da un secolo prima, i Cosmati furono chiamati ad effettuare opere di restauro,

manutenzione e abbellimenti. I pavimenti cosmateschi a Roma, sono essenzialmente quelli realizzati dalle scuole del XIII secolo, ad iniziare da Lorenzo di Tebaldo e tutti gli altri artisti che si distinsero in seguito nella Tuscia, nella Ciociaria e in qualche zona fuori dall'*Urbe*. Le abbazie benedettine nate ad imitazione della basilica di Montecassino e consacrate tra i primi decenni e la fine del XII secolo, furono tutte adornate di pavimenti precosmateschi. Nella Campania ad opera degli allievi delle maestranze bizantine che avevano fatto scuola a Montecassino, a Roma dalle botteghe marmorarie anch'esse sviluppatesi dalla stessa scuola, ad iniziare dal famoso magister Paulus, capostipite di tutti. Le opere poi di Tebaldo marmorario, costituirono il preludio a quella che sarà alla fine considerata la vera e propria arte cosmatesca nei pavimenti musivi e che si sviluppò parallelamente a quella architettonica bidimensionale da parte anche di altre maestranze romane, come i Vassalletto.

In questa continuità artistica, scaturita dal passaggio di famiglia in famiglia, di generazione in generazione, con tutto il suo carico di segreti d'arte che ognuno aveva ereditato dai propri padri, troviamo le tracce del passaggio dai vecchi pattern geometrici utilizzati dai maestri precosmati, agli stili definitivi cosmateschi. Ogni famiglia sembra adottare una parte di questi antichi pattern o alcuni riferimenti specifici, come per associare il proprio nome ad un marchio di fabbrica.

La decorazione a stella "cosmatesca" che corre lungo il perimetro del chiostro della basilica dei Santi Quattro Coronati a Roma.
In basso, il "fiore della vita" in una delle rappresentazioni classiche degli ornamenti musivi per arredi. Chiesa dei Santi Nereo e Achilleo, Roma.
Foto N. Severino

La stella ottagonale diventa una delle caratteristiche primarie nello stile della bottega di Lorenzo e figli, come anche la figura geometrica del "fiore della vita", prevalentemente formato da petali di colore verde, su sfondo rosso, e viceversa, spesso inscritto in figure esagonali. Oppure le fasce strette costituite da fitti mosaici di quadratini che adornano le guilloche nelle fasce centrali.

Più di qualche autore ha tentato in passato di formare una sorta di catalogazione dei vari pattern utilizzati dalle varie famiglie e dai singoli artisti, ma il risultato è stato quello di trovarsi di fronte all'imbarazzo di vedere gli stessi motivi geometrici poi utilizzati o ripresi da altri maestri, senza arrivare quindi a stabilire una reale connessione tra i pattern e gli stili delle botteghe marmorarie.

Io credo che per avere un minimo di successo in questo tentativo, è necessario considerare non un singolo pattern, ma un insieme di patterns che costituiscono una scelta stilistica riconoscibile ad una analisi visiva. Così, per esempio, le serie collegate, o giustapposte di quinconce in cui sia prevalente nei dischi porfiretici i pattern del "fiore della vita", della "stella a quattro punte ottenuta da quattro tessere perimetrali oblunghe, l'uso frequente delle rappresentazioni del "triangolo di Sierpinski", la prevalenza della "stella ottagonale" e dei "quadratini" nella fasce di

riempimento decorative, possono costituire un insieme di elementi stilistici sufficienti per essere costantemente associati ai lavori dei maestri Lorenzo, Iacopo I, Cosma I, Iacopo II e Luca.

Sulla base di ciò, se si visitano alcune delle basiliche di Roma, come quelle che abbiamo visto in precedenza, si può constatare come questi elementi siano costantemente presenti e si ripetono, mescolandosi a quelli più antichi dell'originario pavimento precosmatesco, laddove tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo, lavorarono gli artisti della bottega cosmatesca di Lorenzo.

Allo stesso modo, si può constatare come in altre basiliche e chiese di Roma e di altre zone a nord del Lazio, questi elementi non siano affatto presenti, prevalendo stili essenzialmente diversi che sono riconducibili ad altre botteghe marmorarie.

Fermo restando, quindi, che il repertorio geometrico cosmatesco è derivato da quello precosmatesco, che a loro volta è derivato da quello più antico greco-bizantino, possiamo dire con una certa esattezza che gran parte degli elementi e soluzioni che si vedono nella cattedrale di Civita Castellana e in quelle di Ferentino ed Anagni, che sono i luoghi in cui i litostrati ci sono pervenuti nel modo più vicino possibile agli originali, possono costituire una base certa di partenza per lo sviluppo di un database del repertorio geometrico dei veri Cosmati. Repertorio che dovrebbe permetterci, poi, di distinguere con più chiarezza gli interventi dei Cosmati nei pavimenti delle chiese romane.

E' in questo modo che penso di essere riuscito a riconoscere gli stili della bottega di Lorenzo nel pavimento della chiesa di Santa Maria in Castello a Tarquinia.

La chiesa di Santa Maria in Castello a Tarquinia: un'altra firma cosmatesca non ancora bene identificata.

Pur non avendo mai visitato l'antica chiesa di Santa Maria in Castello a Corneto-Tarquinia (più avanti dirò solo Tarquinia), mi accingo a proporre un confronto stilistico di alcune importanti parti del pavimento cosmatesco per una nuova eventuale ipotesi di attribuzione, sostanzialmente diversa da quella cui tutti gli autori sono giunti, nel corso di circa un secolo di ricerche. Tuttavia, devo precisare che questa mia ipotesi deriva esclusivamente dall'osservazione e comparazione stilistica delle parti di pavimento che andrò ad analizzare, con quelle evidentemente molto simili, se non identiche, alla matrice della scuola o degli artisti cui è rivolta la nuova attribuzione.

Dell'importante complesso religioso e specialmente sui suoi arredi marmorei, scrisse, forse per primo in modo completo e competente, Giovanni Battista De Rossi[12], ma siamo nel 1875. Sebbene l'articolo si intitolasse "*Il pavimento della chiesa di S. Maria di Castello in Corneto-Tarquinia*" ed uno dei paragrafi interni "*Del cosiddetto opus alexandrinum e dei marmorarii romani che lavorarono nella chiesa di S. Maria in Castello*", l'autore poco o nulla dice sul pavimento stesso, ed essendo l'unico reperto della chiesa non firmato da alcun artista, egli dice si può attribuire – come è logico – ai maestri che vi lavorarono firmando gli arredi liturgici. Nella fattispecie, il maggior indiziato sembrerebbe essere Pietro di Ranuccio e suo fratello Nicola che lavorarono al portale e alla bifora della facciata della chiesa.

[12] G.B. De Rossi, *Il pavimento di S. Maria in Castello di Corneto-Tarquinia*, in Bullettino di Archeologia Cristiana, s.2, 1875, pp. 133-175

L'articolo di De Rossi più che illustrare il pavimento della chiesa, analizza le lapidi proveniente dalle catacombe romane e dai cimiteri antichi, con le relative iscrizioni, che vi furono montate in un tempo imprecisato. Lapidi che provengono da diversi siti storici del luogo e che non riguardano assolutamente notizie degli artefici marmorari cui l'opera è attribuita. Inoltre, l'autore ne approfitta per emendare errori e sviste di scrittori coevi su alcune iscrizioni che hanno poi gettato confusione nelle pubblicazioni postume. E' da rilevare che nel 1875, come lo stesso De Rossi scrive, lo studio delle epigrafi e dei monumenti scaturiti da quella che Camillo Boito dichiarò essere *l'arte cosmatesca*, era ancora buio e sconosciuto. La genealogia dei marmorari romani e delle famiglie dei Cosmati, che si intrecciavano ad artisti isolati e provenienti da zone esterne all'area di Roma, era molto incerta e confusa e De Rossi tenta in questo scritto di riprenderne il filo conduttore, attraverso lo studio ed analisi delle epigrafi e dei monumenti, riproponendo emendamenti e nuove ipotesi, smembrando le tesi ufficialmente accettate ed erroneamente divulgate, per riconosciuta autorità, da altri autori.

Lo scritto di De Rossi è, oggi, molto significativo per mostrarci lo stato in cui erano gli studi sui Cosmati nella seconda metà del XIX secolo, quando da poco il termine "arte cosmatesca" era stato coniato da Camillo Boito in un suo studio ed universalmente accettato dagli studiosi. Vale la pena di ricordarne qui le linee essenziali:

"*I pavimenti simili a quello di S. Maria in Castello appartengono all'arte ed alla scuola dei maestri architetti e marmorari musaicisti romani del secolo XII e seguenti; il cui principale fiorire è attribuito a merito della famiglia, che oggi chiamiamo dei Cosmati; e perciò il ch. Prof. Camillo Boito ha proposto di appellare quella scuola l'architettura Cosmatesca*[13]*. Evidente è l'unità dell'arte e dello stile di siffatta opera tessellata dei pavimenti con le parti architettoniche sculte in marmo e ingemmate e fasciate d'opera tessellata di musaico in porfidi e serpentini con luci d'oro e di smalti. Codesto novello tipo di leggiadria e splendore nel secolo XII ringiovanì le vetuste basiliche e le severe mura dei monasteri; adornando a gara cibori, cori, amboni, sepolcri, portici, chiostri ed ogni accessorio dei sacri edifici.*"

De Rossi prosegue nel discutere della valenza dell'opera di Carlo Promis, "*Notizie epigrafiche degli artefici marmorari romani dal X al XV secolo*", pubblicato a Torino nel 1836, riportando alcune correzioni laddove il Promis lesse o interpretò in modo errato certe iscrizioni che si vedono nella chiesa. La nuova interpretazione di De Rossi sembra essere quella accettata da tutti gli autori moderni. Egli studia l'iscrizione in "*esametri rimati leonini*" che si trova lungo la fascia circolare del portale, e lo fa salendo anche su una scala, data l'altezza, per avvicinarvisi il più possibile e leggere con estrema precisione le lettere. L'iscrizione, che non fu presa in considerazione dal Promis, è riportata da De Rossi anche in corsivo e ortografia comune in questo modo:

Hic aditus valvae Mariae virginis almae
Dum sic splendescit millenus circulus exit
Et cum centenis teneas tres bisque vicenis
Tumque prioratus Panvinum (sic) sede locatus.
Iste Deos carus meritis et nomine clarus
Insignis vitae vixit sine crimine rite

[13] C. Boito, L'Architettura Cosmatesca, Milano, 1860.

Ad laudem Christi studuit sua moenia sisti
Adjuvat hunc factis venerandus praesbyter actis
Non pinguit ensum Georgius et dare censum.

"*Dai recitati versi è facile intendere che, nell'anno 1143 furono splendidamente adornate le porte* (valvae) *del tempio cominciato 22 anni prima; la cui fabbrica* (moenia) *fu eseguita e compiuta per cura di Panvinio priore della chiesa…*"

E infatti, attualmente, è proprio la data del 1143 a cui ci si riferisce per il portale maggiore firmato da Pietro di Ranuccio che così lesse De Rossi:

RANUCII PETRVS LA… DV N.. ..OGMATE …ERVS
ISTVD OPVS MIRE STRVXIT QVOQVE FECIT OPIME

Ranucii Petrus lapidum non dogmate merus
Istud opus mire struxit quoque fecit opime

In cui si dice che l'artista è "*non ignaro dell'arte della pietra*"!
Infatti, nella traduzione di De Rossi:
"*Pietro figliuolo di Ranucio* lapidum dogmate non merus, *cioè dell'arte marmoraria non ignaro, che fece* te mirabili *opere della facciata di S. Maria in Castello fino ad oggi era sconosciuto*".

La bifora più grande fu invece realizzata dal fratello Nicola di Ranuccio[14] ed è firmata in questo modo:

✠ NICOLAVS RANV
CII MAGISTER
ROMANVS
FECIT · H

Datata da Enrico Bassan[15] al 1150 circa.

Per quanto riguarda l'interno della chiesa, De Rossi ci informa che "*d'opere marmoree e tessellate vediamo soltanto il pavimento, l'altare, l'ambone e la grande vasca ottagona pel battesimo d'immersione. Quest'ultima è priva di epigrafi e lo stile delle sue cornici e sculte decorazioni, le lastre quadrate di alabastri e d'altri marmi senza fasce né intarsi di tessellato me la fanno giudicare anteriore al secolo XI*".

Nel 1168 fu costruito il ciborio firmato da Giovanni e Guittone figli di Nicola di Ranuccio.

[14] è da intendere che Pietro e Nicola erano due fratelli figli di un certo Ranuccio di cui non conosciamo il cognome.
[15] Enrico Bassan, *Itinerari cosmateschi. Lazio e dintorni.* Ist. Poligrafico Zecca dello Stato, Roma, 2006, pag. 26.

✠ VIRGINIS ARA PIE·SIC Ē DECORATA
MARIE·QVE GENVIT XPM·TANTO SVB TPR SCRIPTV·
ANNO MILLENO CENTENO·VI·ETAGENO·OCTO SVP
RVRSVS·FVIT ET PRIOR OPTIMVS VRSVS · CVI XPS
REGNV·CCEDAT HABERE SVPNV·AM.

Voglio ricordare che questa iscrizione è quella che ha permesso di aggiornare la genealogia delle famiglie dei Cosmati per quanto riguarda la famiglia dei Ranuccio e che sotto i nomi degli artefici, nella genealogia, è riportata la sola ed unica data certa, quella del 1166, che possa essere attribuita ai due artisti Giovanni e Guittone.

Come si vede, una storia, quella dei Cosmati, che viene riletta in gran parte solo attraverso i monumenti e soprattutto le epigrafi che recano iscrizioni, nomi e date degli artefici. Qui segue quella che cita i nomi di Giovanni e Guittone.

✠ IOHS ET GUITTO MA
GISTRI HOC OPVS FECERVNT.

L'ambone della chiesa fu realizzato nel 1209 da Giovanni figlio di Guittone e pronipote del capostipite, come si legge nell'iscrizione che sta sulla cornice. Un anno dopo la consacrazione della chiesa che avvenne nel 1208 da un concilio di vescovi della Tuscia. Da ciò De Rossi scrive: "*Mi sembra chiaro che il pavimento doveva essere fatto, quando a tanto solenne dedicazione del loro tempio i Cornetani invitarono dodici vescovi, ma l'anno preciso di quell'opera non è segnato*".

Prima di parlare del pavimento, De Rossi si dilunga un pochino su questo ambone dove lo studio delle iscrizioni gli permette così di certificare definitivamente la genealogia della famiglia dei Ranuccio. Il passo mi sembra di qualche importanza per la storia cosmatesca e quindi lo riporto integralmente:

L'epigrafe dell'ambone, bene riferita dal Promis per quanto coi tipi comuni egli potè riprodurla, dice:

in nomine domini amen anno domini MCCVIIII indictione XI mense augusto tempore domini Innocentii papae III ego Angelus prior hujus ecclesiae hoc opus nitidum auro et marmore diverso fieri fecit per manus magistri Joannis Guittonis civis romani.

Le ultime parole nella pietra sono incise così:

P MANVS MAGISTRI IOHIS GVITTONIS
CIVIS · R · M · N ·

Il Campanari male stampò

IOHIS ET VITTONIS C · R · M · N,

facendo d'una sola due persone e leggendo civium romanorum. L'iscrizione ha distintamente CIVIS, e fa memoria di Giovanni figliuolo di Guittone; certo di quel Guittone, che quarant'anni prima con un altro Giovanni (suo fratello) aveva fatto il ciborio. Ecco adunque certificata la genealogia di codesta famiglia e scuola di marmorarii fiorita dal secolo XII al XIII.

1. *Petrus et Nicolaus Ranu ii romanus* a 1143.
2. *Joannes* (Nicolao romano genitus) *et Guitto* a. *1168.*
3. *Joannes Guittonis civis romanus* a. *1209.*

(Si noterà che manca una "c" nel nome Ranucii, per un errore di stampa nella mia copia dell'articolo di De Rossi).

All'ultimo autore il Promis attribuisce l'ambone della chiesa di San Pietro ad Alba Fucens, come ancora oggi viene generalmente accreditato.

Ma dal 1200 in poi, e specie dal 1204 al 1231, ben altra famiglia di prestigio di marmorari romani era all'opera in Roma e fuori dall'urbe: quella dei veri Cosmati, della bottega di Lorenzo di Tebaldo. Ma di questo parleremo tra poco.

Come detto sopra, De Rossi attribuisce il pavimento agli stessi maestri che eseguirono gli arredi e così' si esprime:

"*Il pavimento, secondo la dottrina esposta in principio di questo capo, dee essere stato lavoro dei medesimi maestri marmorarii romani, che le altre opere marmoree fecero di S. Maria in Castello*". E a distanza di circa 130 anni, così si esprime Enrico Bassan nell'opera citata: "*Anche il pavimento, benché non firmato e frammentario, sembra logico sia stato eseguito dalla stessa bottega*". Anche su questo passo ritornerò tra poco. Il Promis attribuì il pavimento ad un certo *Massarius Donnaincasa*, nome che lesse inciso su una fascia che cinge un disco di porfido davanti all'altare maggiore. De Rossi smonta questa tesi, osservando che nel pavimento si trovano diverse altre iscrizioni di nomi che non possono ricondursi agli artefici che eseguirono il pavimento, anche perché tra questi vi è il nome di una donna e nessuno ha mai avallato l'ipotesi dell'esistenza di una marmoraria femmina (*maestra marmoraria* dice l'autore) nel medioevo.

L'autore conclude il suo lungo articolo parlando delle fasce che separano i riquadri del pavimento tessellato e del fatto che i marmorari romani, così come tutti gli altri artisti, si rifornivano di questi preziosi marmi presso i vicini cimiteri e siti di ville romane dove tale materiale abbondava. Ma nulla dice del pavimento in se stesso, delle sue caratteristiche, dei motivi geometrici e dello stile. Per questo mi rifaccio a quanto scrive Enrico Bassan nell'opera citata, riportandone un sunto per avere un'idea chiara di tutto quanto si conosce oggi sul pavimento di questa chiesa.

"*La varietà del disegno (del pavimento, nda) ha indotto però ad una ipotesi di attribuzione, rimasta tuttavia senza seguito, a due diverse famiglie, quella di Ranuccio e quella di Lorenzo (Glass, 1980): alla prima apparterrebbe il tratto meglio conservato nella zona absidale e della* schola cantorum, *che rivela analogie con la pavimentazione di S. Andrea in Flumine a Ponzano Romano (dove Nicola con Giovanni e Guittone sono documentati al ciborio), alla seconda i resti della pavimentazione della navata, a sua volta prossima, come disegno, a quella della cripta di Anagni (di Cosma di Jacopo di Lorenzo). L'ipotesi di attribuzione a queste due distinte botteghe meriterebbe una verifica archeologica approfondita, ma sembra scarsamente motivata sia sul piano della logica operativa sia perché membri della stessa famiglia sono ancora attivi nella fase conclusiva dei lavori (ciò che contrasta con l'opinione della studiosa secondo la quale i lunghi tempi di costruzione della chiesa avrebbero potuto consentire un cambio di bottega). D'altronde la presenza di due diversi disegni di decorazione pavimentale è assai ricorrente…(…)….La messa in opera del litostrato appare peraltro successiva rispetto al momento rappresentato dalla costruzione del ciborio (si sovrappone infatti alle parti basamentali delle membrature architettoniche absidali e al pavimento delle navate minori) che Giovanni e Guittone avevano realizzato nel 1168…*"[16].

[16] Enrico Bassan, op. cit. pp. 27-29

Devo dire che al momento in cui scrivo non ho avuto modo di leggere l'opera di Glass[17] e quindi con molto piacere leggo il resoconto di Bassan che introduce perfettamente il mio pensiero, allineato con quello della studiosa, nel credere che non solo il pavimento di S. Maria in Castello sia opera di due o più botteghe, ma che in un tratto più o meno cospicuo della parte pavimentale antica meglio conservata, è possibile riconoscere distintamente lo stile, lo spirito e la mano dei maestri che lavorarono a Ferentino e ad Anagni, cioè i veri Cosmati, Iacopo di Lorenzo e suo figlio Cosma I anche se qui, a Tarquinia, i figli di quest'ultimo, Luca e Iacopo II che lo affiancarono ad Anagni nel 1131, potevano essere forse ancora troppo piccoli per rendersi utili nella bottega del padre.

Ciò che né Dorothy Glass, né Enrico Bassan, né altri autori moderni hanno rilevato ancora è il fatto che sono molti i pavimenti definibili genericamente "precosmateschi", in quanto realizzati in un'epoca compresa tra il 1110 e 1190, e che presentano questa stessa caratteristica di diversi stili e disegni. In realtà, non abbiamo certezza che la famiglia dei Ranuccio, o *Rainerius*, siano stati artefici di diversi pavimenti nelle chiese e basiliche. Intanto essi operarono principalmente (o esclusivamente) nel Lazio settentrionale[18] e i nomi di tutti i suoi componenti sono rimasti incisi solo su opere di arredi liturgici marmorei, mentre solo un'epigrafe che riporta il nome di *Rainerius* si trova montata in una parte del litostrato dell'abbazia di Farfa in Sabina. Ma quante epigrafi sono state montate nei pavimenti in epoche diverse? Sia per supplire ai vuoti sia per riuso e conservazione dei reperti. Cosma I ci può insegnare che un vero maestro, difficilmente "imbratterebbe" il suo pavimento con una epigrafe messa a disturbo della loro meticolosa opera. Egli si firmò sul gradino dell'altare nella cripta di San Magno nella cattedrale di Anagni, non certo nel pavimento! Perciò, non mi sento di credere che *Rainerius* si sia firmato nel pavimento di Farfa inserendoci una epigrafe messa dove capitava. E' probabile invece che essa potesse appartenere a qualche arredo smembrato fatto da lui.

Tutte queste considerazioni, a rafforzare la mia tesi secondo la quale le botteghe marmorarie romane che realizzavano pavimenti in Roma e dintorni, dovevano essere ben poche nel periodo preso in esame e che tra queste spiccavano, per maestria e popolarità, quelle di *magister Paulus*, di Lorenzo di Tebaldo e suo figlio Jacopo I fino al 1210 e quindi di Cosma I (figlio di Jacopo I) e la sua famiglia dal 1210 al 1250 circa.

La consacrazione e quindi la realizzazione dei pavimenti nelle principali basiliche e chiese di Roma, sono avvenute tutte nel periodo anzidetto compreso tra l'XI e il XII secolo: Santi Quattro Coronati (1118), S. Maria in Cosmedin (1124), San Clemente (1128), S. Maria in Aracoeli (1240 circa), Santa Prassede (1198), sono solo alcuni esempi di basiliche in cui furono realizzati i cosiddetti pavimenti "precosmateschi" i quali tutti hanno strette affinità con il capostipite dell'abbazia di Montecassino. Se si esclude, quindi, l'opera delle scuole campane che a Roma non credo ebbe grande eco, quali furono le botteghe marmorarie che nell'arco di circa un secolo realizzarono i grandiosi pavimenti di queste basiliche?

Perché in diversi pavimenti delle nominate basiliche ho avuto la stessa impressione della Glass per quanto riguarda il pavimento di Santa Maria in Castello a Tarquinia, cioè che esso sia il risultato dell'opera di diverse botteghe? A parte il fatto che in queste basiliche romane i pavimenti sono per la maggior parte rifatti nuovi, se si escludono alcuni tratti in cui sono stati lasciati elementi originali restaurati. Tuttavia, nonostante la mano moderna dell'uomo, si

[17] Dorothy Glass, *Studies on cosmatesque pavements*, Oxford, 1980
[18] Luca Creti, *In Marmoris arte periti*, *La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Quasar ed., Roma, 2010, p. 5.

riscontra facilmente la sovrapposizione del lavoro di diversi artisti. Essi mostrano forme e stili che hanno strette analogie con tutti i pavimenti precosmateschi, mentre invece in alcuni tratti essi sono perfettamente cosmateschi del XIII secolo. Non solo, ma si rendono con molta evidenza della mano della bottega di Lorenzo di Tebaldo, Jacopo I e poi di Cosma e famiglia. Come si spiega tutto ciò?

Personalmente credo che i litostrati precosmateschi, siano stati sottoposti a rimaneggiamenti e restauri dalle stesse botteghe marmorarie romane le quali, evidentemente, furono incaricate di rifarne alcune parti mantenendo le linee generali originali, come le partizioni rettangolari delle navate laterali, e di rifare *ex novo* le fasce delle navate centrali lavorando alla luce delle nuove tecniche acquisite. Questo lo si riscontra in quasi tutte le basiliche romane, specialmente in S. Clemente, S. Prassede, S. Maria Maggiore e via dicendo.

I caratteri stilistici delle pavimentazioni della bottega di Lorenzo di Tebaldo, di Jacopo I e di Cosma I con i suoi figli, sono facilmente riscontrabili nell'analisi dettagliata dei pavimenti di Ferentino e Anagni, dove, per fortuna, nonostante i vari rimaneggiamenti e restauri, si presentano a noi in una visione certamente molto più vicina a come erano in origine, rispetto ai pavimenti romani. Per fortuna ho avuto la possibilità di analizzare in dettaglio queste opere e di memorizzarne i tratti caratteristici che poi ho avuto modo di riscontrare, a memoria, in quelli di molti altri pavimenti.

Ed è proprio quanto è accaduto con quello di S. Maria in Castello che, sebbene non ho potuto ispezionare personalmente, ho preso visione di alcuni dettagli da un filmato pubblicato da Roberto Ercolani sul famoso network di internet *you tube*.

Dopo la visione del filmato, ogni ombra di dubbio è svanita e si dimostra fin troppo facilmente, rafforzando così quanto già suppose la Glass, che Jacopo di Lorenzo, probabilmente con l'aiuto di suo figlio Cosma I nelle fasi più tarde del lavoro, lasciarono la loro *firma*, stavolta stilistica e non epigrafica, nel pavimento della chiesa di Tarquinia.

Il pavimento dovette essere realizzato prima della sua consacrazione del 1208, ma Iacopo in quel periodo era impegnato nei lavori del pavimento della cattedrale di Ferentino. Teoricamente si tenderebbe ad escludere la collaborazione di suo figlio Cosma I perché la si fa iniziare generalmente dal 1210, quando la cattedrale era già stata consacrata da due anni. Sappiamo però dalla cronologia delle opere che Jacopo, figlio di Lorenzo, eseguì nel 1205 il portale della basilica di San Saba e, più o meno nello stesso periodo, la porta laterale destra del duomo di Civita Castellana. E' probabile, quindi, che tra il 1205 e il 1208 egli abbia lavorato al pavimento di S. Maria in Castello, ma non sappiamo se egli lo fece per intero o solo le fasce centrali che più si avvicinano, stilisticamente, alla sua arte. Suo figlio Cosma I doveva essere un giovanetto in tenera età, ma è molto probabile che egli seguisse già il padre nel lavori per apprenderne l'arte.

I tratti delle *rotae* sono anche meglio di una firma e chi ha visto i pavimenti di Ferentino ed Anagni, studiandoli con qualche approfondimento, non può averne alcun dubbio.

Già il solo confronto tra la fig. 1 e la fig. 2 è più che sufficiente a dimostrare quanto sto affermando. Solo che nella fig. 1 è raffigurato il disco centrale di uno dei quinconce, con parti delle fasce decorative, che è nel pavimento della basilica superiore della cattedrale di Anagni e non nella Cripta di San Magno nello stesso edificio, a cui Glass e gli altri autori si riferiscono, erroneamente, in modo esclusivo per le analogie stilistiche con il pavimento di S. Maria in Castello. Quindi, come si vede, la mano è della bottega di Jacopo I, figlio di

Lorenzo, le cui caratteristiche vengono poi riprese dal figlio Cosma I nella Cripta, a distanza di oltre venti anni.

I tratti principali di questo stile, che vengono rappresentati in special modo nelle *rotae*, nelle *guilloche* e nei *quinconce*, sono l'uso frequente del verde antico o del porfido rosso utilizzato in motivi geometrici che sembrano essere stati forgiati come un simbolo, una firma della bottega stessa. E' logico credere che ogni artista, appartenente ad una stessa bottega marmoraria, avesse assunto delle caratteristiche di stile legate all'uso dei colori, dei disegni geometrici e del materiale impiegato. Così per la bottega di Jacopo e Cosma stiamo imparando oggi a riconoscerla in questi tratti caratteristici che si rivelano soprattutto per il frequente uso di moduli geometrici ripetitivi, singolari, quasi personali, come fossero un marchio di fabbrica.

Il disco centrale di porfido con la stella esagonale fatta di 6 losanghe oblunghe, nei colori verde antico o porfido rosso, è uno dei motivi principali della fabbrica di Jacopo e Cosma. Nella cattedrale di Ferentino e Anagni ve n'è una profusione che non lascia adito a dubbi sull'adozione di questo simbolo quasi di riconoscimento della sua bottega. Così come, quasi per consuetudine, si ritrovano nelle fasce decorative delle *rotae* di *guilloche* e *quinconce*, i particolari motivi geometrici delle figg. 3, 4 e 5 che puntualmente ritroviamo nelle *guilloche* del pavimento di S. Maria in Castello!

Fig. 1. Santa Maria in Castello

Fig. 2 Cattedrale di Anagni, basilica superiore

Fig. 3

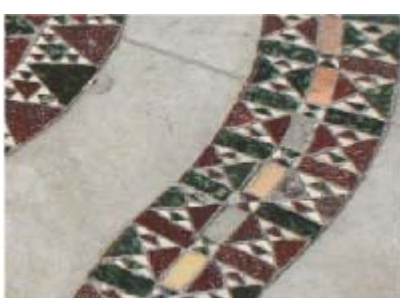



Fig. 4

Fig. 5

Dalle figg. 1 e 2 nasce un altro confronto, non meno importante, che dimostra visivamente cosa vuol dire un pavimento arrivato a noi quasi intatto, se si escludono alcuni ritocchi di restauro nel tempo, ed uno parzialmente rifatto. Le fasce di marmo bianco che separano le fasce decorative intorno ai dischi nel pavimento di Anagni, sono nuove come si vede bene dalla fig. 2, mentre quelle della fig. 1 in S. Maria in Castello, sono in buona parte originali e la differenza si vede! Anche il modulo di raccordo marmoreo che collega la ruota alla successiva, che si vede nella parte alta della fig. 1, si mostra nella sua originalità e condivide con lo stile dei raccordi realizzati nel pavimento di Montecassino, il taglio corto della Y, dettaglio che rivela quanto lo stile del litostrato cassinese abbia avuto influenza nell'arte dei pavimenti a commessi marmorei.

I tre motivi decorativi delle figg. 3,4 e 5 rappresentano per la bottega di Jacopo e Cosma I una sorta di carta d'identità stilistica. Sebbene essi possano essere stati copiati e utilizzati anche da altre botteghe marmorarie, laddove si riscontrassero con una maggiore frequenza, è possibile pensare all'intervento della scuola originaria di Jacopo e Cosma.

Tra l'altro, il motivo centrale del pavimento di S. Maria in Castello non è formato da serie di *quilloche*, *rotae* singole o *quinconce*, ma esso ricalca esattamente il motivo che in genere viene utilizzato per decorare portali e soprattutto i chiostri cosmateschi. Lo si vede bene dalla fig. 6 qui sotto.

Fig. 6. Fascia centrale nel pavimento di S. Maria in Castello

E' forse questo un caso più unico che raro di pavimento cosmatesco in cui la fascia centrale è costituita invece che da *rotae*, *guilloche* e *quinconce*, da un motivo che i Cosmati applicavano alle decorazioni dei chiostri, dei portali e in qualche caso degli amboni. Ne sono un esempio uno dei pannelli musivi del poggiolo dell'ambone della chiesa di S. Maria in Aracoeli a Roma, opera di Lorenzo di Tebaldo e suo figlio Jacopo; la fascia decorativa del portico del duomo di Civita Castellana della stessa bottega; la stessa fascia del portico di S. Lorenzo fuori le mura, ecc.

E' questa sicuramente una stranezza che non trova una facile spiegazione o giustificazione stilistica. L'opera è senza alcun dubbio lavoro di Jacopo o di Cosma, o di entrambi, ma il perché essi abbiano scelto questo tipo di decorazione per la fascia della navata centrale, non possiamo saperlo. L'unica spiegazione plausibile potrebbe essere quella che i marmorari romani abbiano voluto riprendere nel pavimento il motivo stupefacente che adorna il portale e che un tempo doveva luccicare di smalti e di oro, rendendo una visione magnifica della facciata della cattedrale.

Fig. 7 S. Maria in Castello

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10 Quinconce in Anagni, basilica superiore

Un altro tratto stilistico importante della bottega di Jacopo e Cosma è l'utilizzo frequente di motivi esagonali e a stella per i dischi centrali dei *quinconce*. Esagoni realizzati con tessere esagonali di varia forma (dischi inferiori del quinconce di fig. 10) unitamente a quelle romboidali (disco centrale fig. 10), o a tessere oblunghe, in genere quattro, che disposte di punta formano al centro un motivo a stella, scomposta all'interno con elementi minori di varia forma (dischi superiori del quinconce di fig. 10).

Non so per quale motivo la Glass, e con essa tutti gli altri autori, abbiano additato il pavimento della cripta di San Magno nella cattedrale di Anagni quale presunto indiziato di pavimento che presenta maggiori analogie con quello di S. Maria in Castello. Dall'analisi che sto svolgendo, risulta che le analogie di quest'ultimo si riscontrano maggiormente nel pavimento della cattedrale di Ferentino in cui si presume che vi lavorò il solo Jacopo, come attestato anche da un documento storico (si veda lo studio relativo alla cattedrale di Ferentino). Tuttavia, siccome i lavori di Cosma I sono attestati a cominciare dal 1010, non è da escludere che egli, giovanotto apprendista alla bottega del padre, abbia potuto in qualche modo collaborare alla realizzazione del pavimento di S. Maria in Castello, senza quindi influenzare il lavoro paterno con una maturità stilistica che forse ancora non c'è, ed eseguendo alla lettera ciò che gli veniva detto dal padre.

Un'altra singolare caratteristica dello stile di Jacopo I la riscontro nell'uso del motivo a forma di stella esagonale, formata da sei tessere a losanga, in genere di colore bianco, che egli inserisce, a tratti, ad abbellimento delle fasce decorative

delle *rotae* o direttamente al centro dei dischi di *guilloche* e *quinconce*. Tale caratteristica, che non mi pare di vedere in altri pavimenti, è chiaramente evidente in S. Maria in Castello, come anche nel pavimento di Ferentino, e le foto che seguono ne sono un chiaro esempio.

Fig. 11

Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14

Le figg. 11, 12 e 13, mostrano l'applicazione del motivo a stella nel pavimento di Ferentino ove si vede solo al centro dei dischi di *guilloche*. La fig. 14 mostra lo stesso pattern sia al centro del disco, anche qui formato da esagonetti come nella fig. 13, anche se da una sola fila circolare, ed anche nelle fasce di decorazione al centro di un insistente motivo ad esagono.

Questi era Iacopo di Lorenzo. Suo figlio Cosma, insieme ai suoi figli Luca e Iacopo II, realizzarono il pavimento della cripta di San Magno nella basilica inferiore della cattedrale di Anagni, ma né nella basilica superiore, né nella cripta si riscontra un solo elemento di questa caratteristica, mentre permane l'adozione dei motivi ad esagono e quelli visti nelle foto delle pagine precedenti.

Il grande *quinconce* che si vede nella fig.16, anche è opera di Iacopo i cui tratti stilistici sono ancora una volta ben riconosciuti e documentati, con forti analogie nel pavimento di Ferentino.

Esso è costituito da un disco centrale di porfido chiaro o bianco, molto grande, contornato da ben quattro fasce decorative, in cui vi è inscritto un quadrato diagonale e scomposto in elementi minori quadrati come una scacchiera. Elementi quadrati non scomposti e non a scacchiera, si ritrovano nei *quinconce* del pavimento della basilica superiore della cattedrale di Anagni e non in quella di Ferentino. Ma ciò vuol dire poco, perché il resto delle

decorazioni, esterne e delle fasce, e i motivi geometrici degli altri dischi, sono praticamente identici al repertorio utilizzato dal maestro romano.

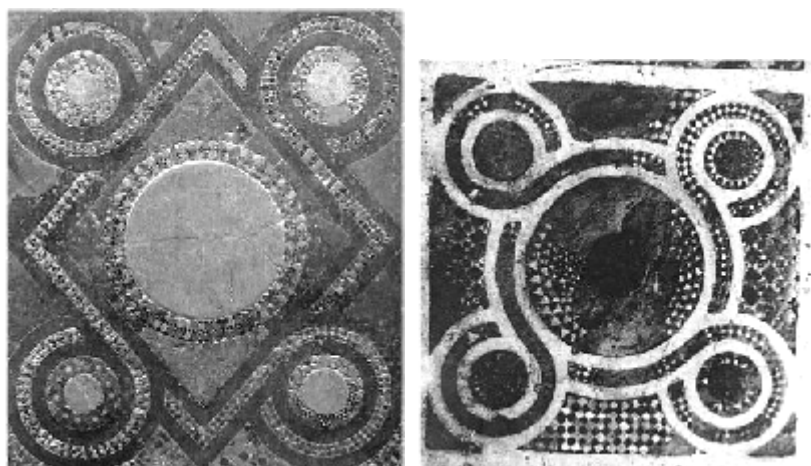
Da tutto ciò, e considerato che la chiesa di S. Maria in Castello venne consacrata nel 1208, ritengo, fino a prova contraria, che il suo pavimento venne realizzato da Iacopo di Lorenzo nei primi anni del XIII secolo, tra il 1204 e il 1208 e che Cosma I, forse in giovanissima età, avrebbe potuto collaborare, essendo ancora sotto addestramento paterno.

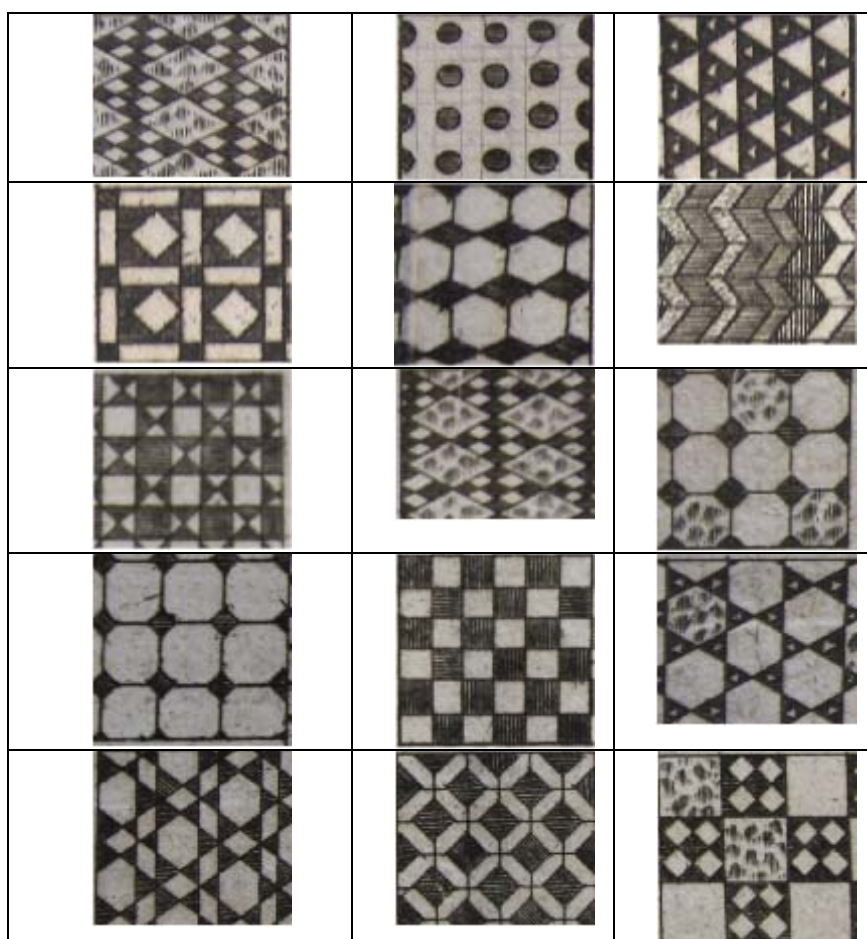
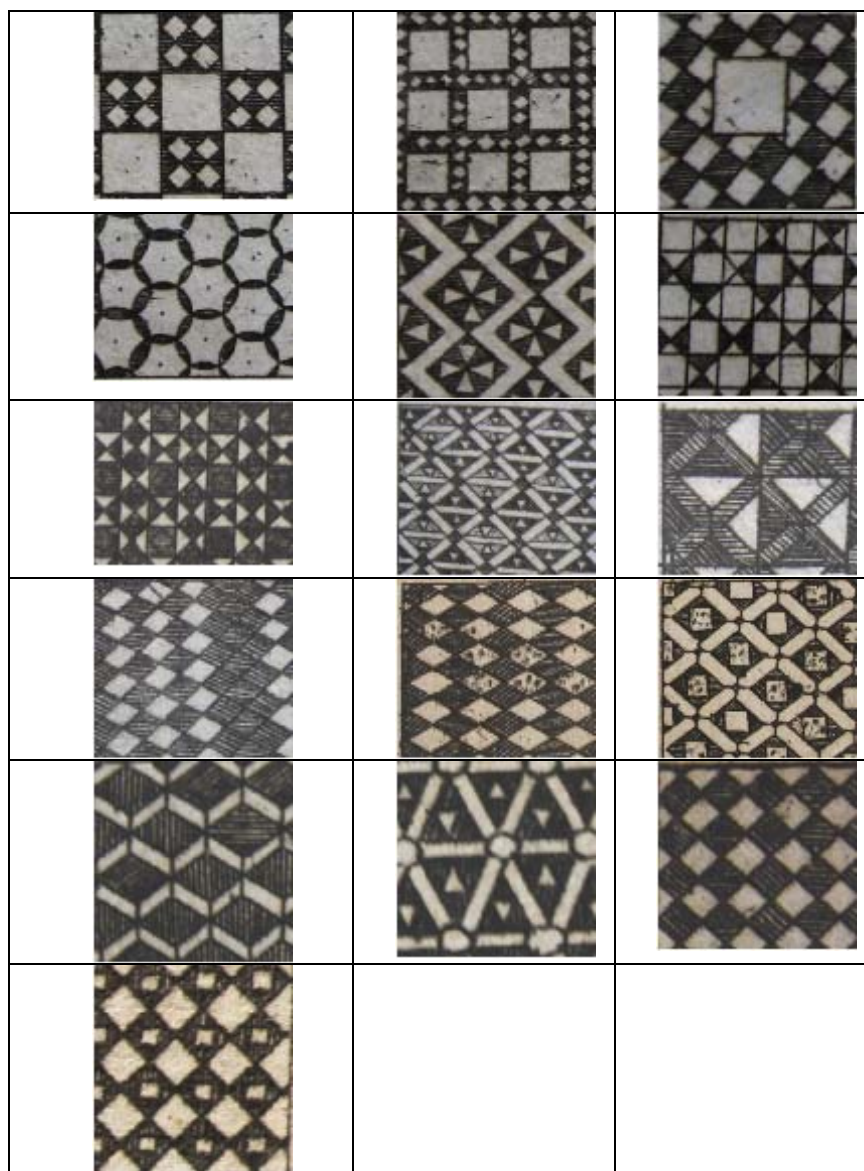
Terminata questa lunga digressione sulla chiesa di Santa Maria in Castello a Corneto-Tarquinia, ritorniamo al nostro discorso sui pattern dei Cosmati.

Credo che quanto espresso fino a questo punto sia sufficiente per avere un'idea abbastanza chiara degli elementi stilistici che contraddistinguono, come un marchio di fabbrica, l'arte dei pavimenti musivi della bottega di Lorenzo. Elementi che si distinguono, ovviamente, nel repertorio complessivo dei pattern ereditato dalle scuole precosmatesche, e che costituiscono i segni particolari di riconoscimento dell'arte dei maestri Cosmati. A parte questo, però, possiamo constatare come una buona parte del repertorio geometrico tradizionale sia rimasto essenzialmente invariato. Ma è d'uopo avvertire che sono proprio quegli elementi caratteristici visti prima che ci permettono di riconoscere gli interventi di Iacopo I, e di Cosma e figli dopo, nella confusione dei numerosi rimaneggiamenti nei pavimenti antichi delle basiliche romane. E siccome gli stili di Cosma che abbiamo appena visto sono ben riconoscibili già ad una prima generica analisi visiva, possiamo ora analizzare con maggiore consapevolezza tutti gli altri pavimenti e di stabilire se essi siano mai stati interessati da interventi dei maestri Cosmati, in Roma, nel Lazio e fuori regione. Data l'enorme fama che questi conquistarono in poco meno di mezzo secolo, è ovvio supporre che molti allievi e simpatizzanti avessero successivamente cercato di simulare la loro arte, adottando gli stessi stili e le stesse soluzioni. Dico questo perché, ricordo di aver visto nella chiesa di San Menna a Sant'Agata dei Goti, alcune tracce che riconducevano troppo chiaramente all'arte di Cosma, in un pavimento che è da considerarsi un misto di interventi di diverse maestranze di marmorari. Quindi, o si deve ipotizzare che i maestri romani ebbero, seppure di rado, degli incarichi fuori dal Patrimonio di San Pietro, o che essi ebbero diversi emulatori anche tra le scuole di artisti siculo-campani.

I pattern dell'antico pavimento della basilica di Montecassino.

Abbiamo visto che il disegno delle guilloche e di alcune decorazioni, come le fasce intrecciate, sono di chiara derivazione bizantina. Mentre quando gli artisti di Bisanzio vennero a lavorare a Montecassino, inventarono il *quinconce* derivandolo dalle immagini sacre viste nei manoscritti latini e più specificamente da quelli di Montecassino.

Il resto del repertorio geometrico è derivato da quello dell'*opus sectile* dell'antichità greca e romana, rinnovato poi a Bisanzio nell'epoca costantiniana e quindi esportata in Grecia e in Italia nell'XI secolo. A tal proposito vorrei ricordare che sul Monte Athos, in Grecia, nel il monastero del Grande Lavra, fondato nel 963 da Sant'Atanasio, si conservano al suo interno opere di tipo cosmatesche. I due quinconce che si vedono nelle foto ne sono due esempi. La loro somiglianza, nella concezione, forma geometrica e soluzione tecnica, è talmente vicina ai due quinconce che si vedono nell'incisione di Gattola del pavimento di Montecassino, da farci pensare senza ombra di dubbio che essi siano stati eseguiti poco tempo dopo il rientro delle maestranze bizantine. E' ovvio supporre che al loro rientro, i maestri fossero chiamati ad adornare il monastero e che questi avessero proposto la novità del quinconce come realizzato a Montecassino.

I due Quinconce, asimmetrico e normale, del Monte Athos.

I pattern precosmateschi del pavimento della basilica di Montecassino sono formati da motivi che si riscontrano per la maggior parte nelle zone pavimentali precosmatesche (anche restaurate) di molte basiliche romane. Attraverso questo repertorio, è possibile stabilire con una certa precisione le zone pavimentali più antiche, certamente appartenenti ai litostrati prima degli interventi dei maestri Cosmati e quelli realizzati da questi ultimi. Descriverli è più intricato che osservarli, per cui si propone di studiarli attraverso la tabella che segue.

Come si vede non sono patterns particolarmente complicati dal punto di vista dei motivi geometrici. Molti di essi però sono stati ripresi in modo identico dall'antico repertorio dell'*opus sectile* e quindi successivamente dai Cosmati. In genere si presentano in composizioni geometriche con tessere di dimensioni più grandi rispetto ai motivi cosmateschi. Tuttavia abbastanza ricco nella varietà dei disegni e dei colori. Già in Montecassino si ritrova il pattern dell'esagono fatto di listelli marmorei bianchi collegati tra loro da sette piccoli esagoni uniformi, nel cui interno si formano 5 triangoli a loro volta scomposti in altre quattro piccole tessere di cui quella centrale sempre bianca. E' questo uno dei punti di riferimento principali, quando lo si ritrova di dimensioni maggiorate, nel riconoscimento ad occhio dei pavimenti precosmateschi, in quanto i Cosmati lo utilizzarono esclusivamente in composizioni miniaturizzate sia per i pavimenti che per le decorazioni degli arredi liturgici.

Pattern all'interno di fasce di collegamento dei riquadri, decorative e di riempimento.

Se è vero che per le partizioni rettangolari esterne alla fascia centrale nei pavimenti precosmateschi si trovano motivi geometrici che utilizzano tessere

marmoree sovradimensionate, per le fasce ad intreccio e i riquadri decorativi delle fasce centrali, invece, si trovano composizioni con tessere molto più minute, come si può vedere dalla tabella che segue.

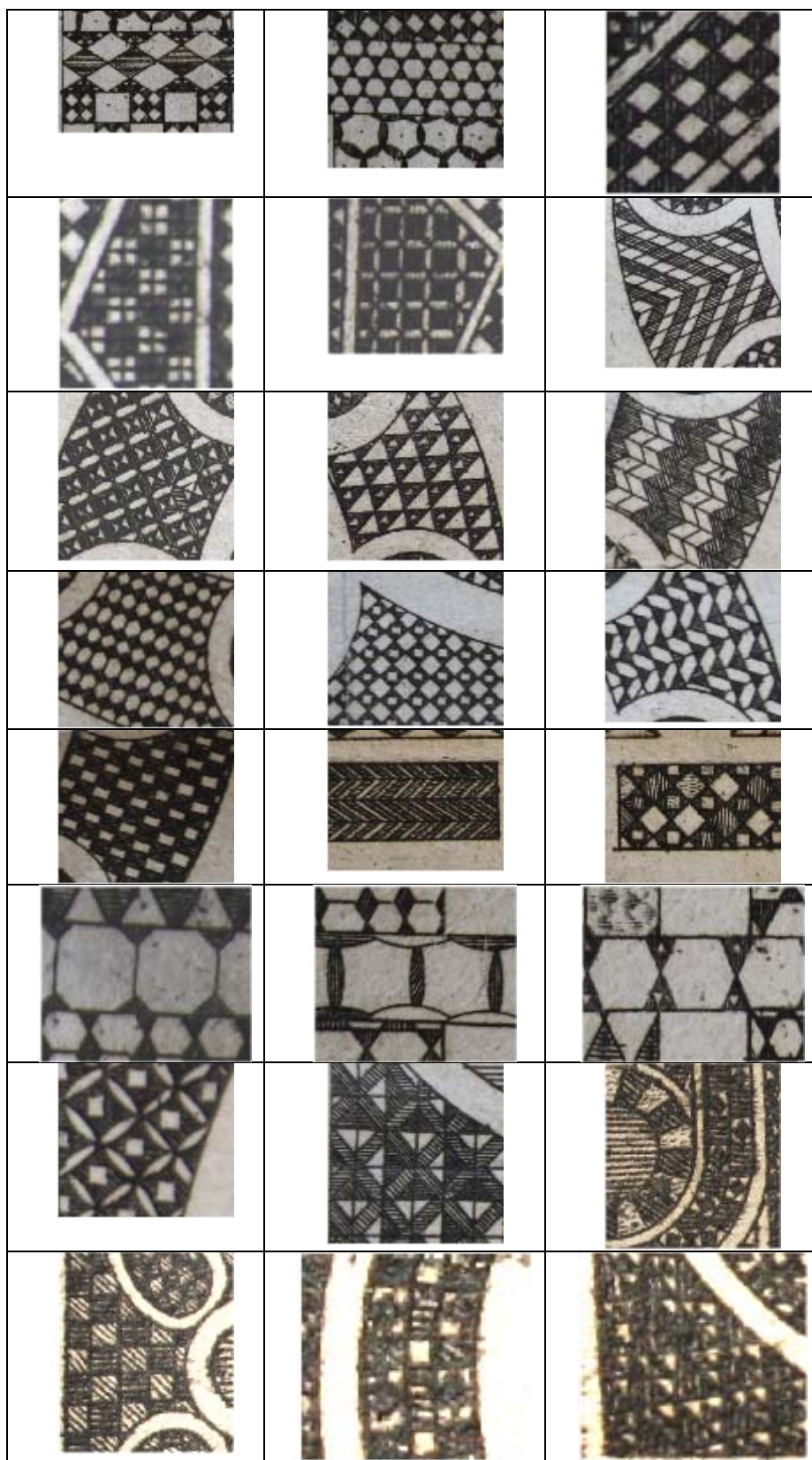



Fig. 15

La fig. 15 mostra qualcosa che forse è sfuggita, nel tempo, a chi ha analizzato l'incisione di Gattola. Essa è il risultato di un forte ingrandimento del dettaglio dell'angolo del riquadro di una delle due grandi ruote in cui si possono riconoscere, incredibilmente, quelli che saranno gli elementi essenziali dell'arte cosmatesca pavimentale dei Cosmati: il disco centrale, i rombi che trasformano il disco in un sole raggiante; la fascia circolare nello stesso pattern che siamo abituati a vedere nei pavimenti cosmateschi e, cosa straordinaria, la scoperta in questa immagine del triangolo di Sierpinski base nella decorazione dell'angolo del quadrato.

Roma. S. Giovanni in Laterano   Roma. S. Maria Maggiore

Roma. S. Maria Maggiore

Roma. S. Maria Maggiore

Roma. S. Maria Maggiore

Carinola (CE). Cattedrale

Il pattern della fascia circolare che si vede in Gattola, è abbastanza raro. In effetti esso rappresenta il disegno geometrico nella sua forma più semplice ed appartiene che rappresenta la tipologia base che sarà poi sviluppata in alcune principali varianti. Questa forma semplice l'ho ritrovata nei pavimenti di S. Giovanni in Laterano (anche se rifatto nuovo), di Santa Maria Maggiore in due forme cromatiche diverse e nella sua forma identica a quella di Montecassino nei resti del pavimento precosmatesco della cattedrale di Carinola (CE). A S. Maria Maggiore esiste una variante complessa dello stesso pattern che è costituita dalla scomposizione più minuta inserendo 4 piccole tessere triangolari intorno ai due quadrati diagonali laterali.

La forma di decorazione derivata dal pattern del triangolo di Sierpinski, al livello più elementare, è anche una delle caratteristiche frequenti nello stile della bottega di Lorenzo.

L'età del pavimento cassinese di Desiderio

La sola e più antica testimonianza di come poteva essere il pavimento desideriano di Montecassino è quella fornitaci dall'incisione settecentesca di Gattola. Ma, come ha già rilevato Scaccia Scarafoni[19], essa ci mostra un pavimento in gran parte disomogeneo nel suo disegno unitario: "*Fin dal primo esame della incisione del Gattola si pone in rilievo il disordine delle linee direttrici della composizione, per la mancata corrispondenza, tra la navata centrale e le navatelle, delle fasce bianche che formano la intelaiatura entro la quale si svolgono i variati motivi geometrici: prova certa di un essenziale e vasta alterazione dell'opera originaria, nella quale, pur senza ricercare una assoluta simmetria, dovremmo attenderci un concerto organico dominante in rispondenza logica con le membrature architettoniche. Di questo concerto può aversi una idea nei partiti della navata centrale che scandiscono con perfetta misura gli intercolumni simmetrici della vecchia basilica desideriana, la quale era sorretta, come dice Leone, da dieci colonne per lato. Ma non soltanto il partito generale testimonia un rimaneggiamento: anche i particolari, più frammentari che variati, i quali con poca gioia degli occhi serratamente si incalzano nella zona centrale, sono tra i più elementari, senza intrecci, senza meandri, lontani in ciò dal repertorio dei pavimenti coevi ed anche di quelli cosiddetti cosmateschi che di qui invece si vorrebbero derivare, appunto caratterizzati dai meandri policromi avvolgenti la serie delle ruote marmoree*".

[19] E. Scaccia Scarafoni, Note su fabbriche ed opere d'arte medioevale a Montecassino, in Bollettino d'Arte, Roma, 1931-1938, settembre 1936, S. III, XXX, 1936, 3, pp. 97-121

Non posso sapere con quali occhi Scaccia Scarafoni abbia visto l'incisione di Gattola, se l'abbia esaminata minutamente anche con una lente d'ingrandimento, ma io mi sono fatto una idea diversa di ciò che offre in visione l'antica mappa del pavimento che, sebbene limitata nella definizione dei particolari dalla tecnica dell'incisione, mostra dettagli che se visti con occhio critico fanno rabbrividire, come appunto quelli che ho descritto sopra. Sono d'accordo con Scaccia Scarafoni, invece, nell'ipotizzare che il pavimento originale sia stato soggetto a manomissione nel corso dei secoli. La stessa incisione, come rilevato anche da Pantoni, mostra una totale assenza di pavimentazione musiva nei rettangoli centrali del terzo settore, in corrispondenza degli ultimi due grandi riquadri. Segno evidente che il pavimento cinquecentesco aveva già subito danni consistenti e rimaneggiamenti o restauri. Dallo stato delle tessere, così come fu disegnato da Gattola, si evince una situazione che ritroviamo analoga nei pavimenti cosmateschi oggi visibili, dove la perfetta rispondenza simmetrica - cromatica si ritrova solo in piccolissime parti originali dei pavimenti o nelle zone totalmente restaurate in tempi non antichi. E' noto, infatti, che tale simmetria e le accortezze che riportano il ripristino dello stato originale del pavimento, può osservarsi oggi solo nei restauri in cui è stata posta attenzione specifica a questi particolari, come in S. Maria in Cosmedin, S. Maria in Trastevere, S. Giovanni in Laterano, ecc. Mentre il pavimento del presbiterio di Santa Prassede, sempre in Roma, mostra evidenti rimaneggiati in epoca barocca con relativa perdita delle linee di simmetria policroma e geometrica originali.

E' assodato, quindi, e d'accordo con Scaccia Scarafoni, che all'epoca dell'incisione di Gattola, il pavimento antico della basilica di Montecassino era in uno stato che risulta essere in buona parte alterato rispetto a quello che doveva essere il suo l'aspetto originale all'epoca di Desiderio.

Cosa e quanto sia cambiato non è facile dirlo. Resta difficile, infatti, credere che un simile lavoro di intarsio geometrico - policromo dove la simmetria gioca un ruolo primario di fusione di tutti gli elementi compositivi perfino nell'effettivo significato finale, filosofico e religioso, degli elementi simbolici rappresentati, sia stato concepito originariamente con tanto "disordine", per riutilizzare il termine preciso di Scaccia Scarafoni. A ben osservare, nella sua interezza, la mappa di Gattola, il pavimento sembra più che un lavoro cosmatesco concepito per significare l'ordine universale, quella perfezione espressa dalla natura quale concetto della creazione stessa di Dio, una risistemazione abbastanza casuale di avanzi di un primitivo pavimento originariamente concepito nell'ordine perfetto di ogni sua parte. Chi avesse avuto il compito, qualche secolo dopo Desiderio, per esempio, dopo il 1349 quando forse il terribile terremoto che sconquassò l'abbazia poté effettivamente distruggere o sconvolgere buona parte della originaria composizione del pavimento desideriano, di ripristinare il meglio possibile l'antico pavimento, si trovò ad attuare delle scelte in funzione di una cultura, quella lasciata in eredità dai maestri Cosmati, in funzione della quale si cercò di risistemare l'opera originale in modo il più vicino possibile alle caratteristiche dei pavimenti cosmateschi.

Se pensiamo ad una simile ipotesi, potremmo avere la ragione per cui il pavimento di Montecassino si presenta:

1) nell'incisione di Gattola leggermente alterato dal punto di vista dell'ordine simmetrico - policromo e rispetto all'organizzazione architettonica delle navate;

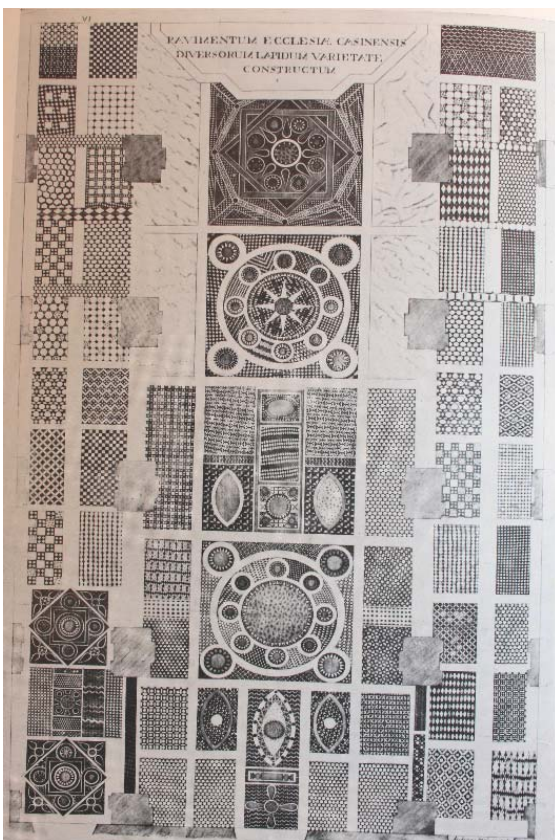
2) in linea di massima corrispondente all'intento dei pavimenti cosmateschi per quanto riguarda l'assemblaggio di partizioni rettangolari a motivi geometrici simili lungo le navate laterali;

3) all'in centramento nella navata centrale dei motivi geometrici più ricchi nel disegno e nella scomposizione musiva;

4) alla conservazione dell'effettivo stile bizantino precosmatesco di tutto l'apparato geometrico-mosaicale;

5) infine, all'esistenza di alcuni dettagli, come quello descritto sopra per le fasce di decorazione, che sembrava fino ad ora appartenere solo alla scuola dei pavimenti cosmateschi.

E' difficile, invece, essere d'accordo con Scaccia Scarafoni nell'ipotizzare che il pavimento di Montecassino sia da datarsi addirittura al XIV secolo o alla fine del XIII secolo. Le caratteristiche generali si mostrano in modo persino troppo evidente legate allo stile del pavimento precosmatesco dell'XI-XII secolo, che peraltro si riscontra chiaramente in molti dei pavimenti delle basiliche romane. D'altra parte lo Scaccia Scarafoni ha basato le sue ipotesi sulla presunta corretta datazione del pavimento dell'abbazia benedettina di Serramonacesca, grazie ad una lapide posta tra le tessere marmoree. Ma di lapidi murate nei pavimenti dopo secoli che questi erano stati realizzati, le chiese sono piene. Ciò che resta più evidente, invece, è che il pavimento di Serramonacesca, tanto affine a quello di Montecassino, nonostante sia stato distrutto, smontato, rimaneggiato e rimontato in sedi diverse, è certamente da datarsi, come ho già dimostrato in un mio studio specifico, a poco dopo la realizzazione del pavimento desideriano.

Sotto, l'incisione settecentesca del pavimento della chiesa di Montecassino, pubblicata da Erasmo Gattona nel 1733 e basata sul disegno di Guiglielmelli di fine '600. Foto N. Severino

Ciò che non potrei controbattere è l'evidente manomissione del pavimento di Montecassino che si nota anche nell'incisione di Gattola. E' forse vero che nei pavimenti precosmateschi più antichi il disegno unitario non rispondeva sempre a precise leggi simmetriche e i tanti motivi geometrici, poi tralasciati da Cosmati (vedi le grandi tessere a forma di goccia, le "eliche", ecc.), assumevano un significato che oggi in gran parte ci sfugge. Ma ciò che è sicuro è che nulla è puramente casuale in un pavimento concepito con questa nuova arte musiva. In quello di Montecassino non si spiega bene il riquadro centrale con i due "occhi" che spezza la successione delle due grandi ruote, l'ineguaglianza degli stessi due oculi e tanti altri dettagli.

Ma i due riquadri diagonali che si trovano all'inizio della navata sinistra e che ospitano due piccoli quinconce, e che sembrano un'anomalia nel disegno generale dell'opera, si possono invece spiegare grazie ad una idea di Arturo Gallozzi secondo la quale essi potevano un tempo adornare il pavimento della piccola cappella di San Bertario, successivamente demolita, che si trovava proprio in quel punto, secondo anche le planimetrie di Sangallo.

Tutto ciò che di disomogeneo, disallineato, asimmetricamente policromo, alterato, rattoppato, sostituito, arrangiato, restaurato, ecc., si può osservare sia nel pavimento di Montecassino, sia nell'incisione di Gattola e nei reperti sopravvissuti, si può spiegare con l'unico motivo che mi viene da pensare: cioè che quanto sopravvisse del pavimento originale dopo il terremoto del 1349, è stato riassemblato nel tempo e nel modo che vediamo nell'incisione di Gattola, ammesso che tale disposizione non sia mutata nel corso di oltre tre secoli, cioè dal 1349 al 1728 circa.

Non c'è alcun dubbio, invece, che buona parte di quanto possiamo vedere nella stessa incisione è anche quanto ci è pervenuto del materiale originario oggi conservato nelle cappelle del Monastero, riferibile al lavoro originale commissionato ai maestri bizantini dall'abate Desiderio prima del 1071.

Che il pavimento della basilica di Montecassino sia la prima e più importante opera del suo genere, da cui iniziò tutta la scuola precosmatesca e successivamente quella più propriamente cosmatesca, non è da mettere minimamente in dubbio.

A destra si vede uno dei motivi geometrici ricostruiti del pavimento desideriano di Montecassino. Il modulo base è stato ripreso dai Cosmati in diverse occasioni.
Foto N. Severino
(per gentile concessione di Don Gregorio, bibliotecario di Montecassino.)

Stabilito che i pattern geometrici dei pavimenti precosmateschi, sono essenzialmente quelli che si vedono nella tabella riportata sopra, relativa al pavimento della basilica di Montecassino, ossia il più antico di tutti, vediamo ora alcuni elementi principali dello stile dei Cosmati, da Iacopo di Lorenzo (che chiamerò Iacopo I), il figlio Cosma I e i nipoti Luca e Iacopo II. E' ovvio che tali elementi sono in comune a tutti e quattro gli artisti, ma ad una analisi più minuziosa risulta evidente che ognuno di loro li ha interpretati secondo il proprio gusto, mostrando così alcune caratteristiche proprie che permettono di distinguere l'operato di ciascun membro della famiglia.

Fino ad oggi, gli studiosi hanno dato poca rilevanza ai pavimenti delle cattedrali di Ferentino ed Anagni. Eppure essi sono gli unici litostrati cosmateschi la cui paternità dei *magistri romani* è accertata: a Ferentino da documenti storici, ad Anagni direttamente dalle firme degli artisti! Neppure il pavimento della cattedrale di Civita Castellana vanta la firma dei Cosmati, eppure esso è generalmente attribuito ad almeno uno dei membri di questa famiglia. Sulla base di quali esempi, quindi, possiamo addurre ipotesi di attribuzione dei pavimenti precosmateschi di Roma e degli altri litostrati presenti nel *patrimonium Sancti Petri* e nelle altre regioni limitrofe?

A quanto pare, gli unici reali testimoni di quel tempo che possono venirci in aiuto sono proprio i pavimenti di Ferentino e di Anagni. Non solo. Grazie alla mia recentissima scoperta, si può aggiungere con certezza assoluta, anche il pavimento della chiesa di San Pietro in Vineis, sempre in Anagni.

Abbiamo, così, degli esempi originali, veri cosmateschi, che sono per noi una insostituibile guida quando tentiamo di riconoscere la mano degli artisti negli altri pavimenti musivi della stessa epoca o anteriori. Personalmente, è quanto ho fatto dal 2010, dopo aver analizzato minuziosamente i pavimenti si Ferentino e Anagni. Essi mi hanno offerto la possibilità di riconoscere lo stile dei principali membri della famiglia dei veri Cosmati e distinguerlo dagli elementi spurei derivati dal resto degli altri litostrati, o di riconoscere i loro interventi di manutenzione, restauro e rifacimenti, specie nelle chiese di Roma.

E' assolutamente necessario, quindi, partire dalla base principale, costituita dai pavimenti di Ferentino ed Anagni, quale modello assoluto dello stile maturo e di transizione tra le generazioni della famiglia dei Cosmati, da Iacopo I a Cosma I e figli. Per fortuna i detti pavimenti hanno una superficie sufficientemente ampia per offrire un quadro generale di assoluta affidabilità dell'arte di Iacopo e Cosma. Da questi, integrando con quello della chiesa di San Pietro in Vineis e dell'ipotetica attribuzione del pavimento della cattedrale di

Civita Castellana[20], possiamo finalmente avere una visione complessiva il più realistica possibile del vero pavimento cosmatesco.

Gli elementi stilistici essenziali dei Cosmati nei pavimenti di Ferentino e Anagni e il confronto con gli altri pavimenti di attribuzione ipotetica.

I pavimenti delle cattedrali di Ferentino e Anagni costituiscono, come detto, l'unico esempio certificato di vere opere cosmatesche. Quello di Ferentino fu realizzato da Iacopo I attorno al 1204 e quello di Anagni, basilica superiore e Cripta di San Magno, dal figlio Cosma I e i nipoti Luca e Iacopo II, tra il 1228 e il 1231. I due pavimenti rivelano sostanzialmente forti similitudini stilistiche, caratteristiche del passaggio di una tradizione artistica tramandata da una generazione all'altra.

Intanto devo sfatare un luogo comune. In tutti i libri sui Cosmati si legge che il pavimento della cattedrale di Anagni, con riferimento specifico a quello della Cripta di San Magno, è rimasto sostanzialmente inalterato nei secoli. Niente di più sbagliato. Ad una attenta analisi, si evidenziano rotture, sostituzioni, ammodernamenti, rifacimenti, restauri, e più di tutto quella mancanza di simmetria policroma a cui i restauratori antichi non hanno mai prestato attenzione. La rimozione e lo spostamento degli altari contribuirono a dissestare e rovinare parte del pavimento già forse poco dopo che Cosma lo aveva terminato. Fu egli stesso a spostare uno degli altari.

Mentre il pavimento della basilica superiore di Anagni è anch'esso il risultato di numerosi restauri. Quello di Ferentino ha la particolarità di essere un agglomerato di rifacimenti, di cui quelli laterali addirittura moderni, o della fine del XIX secolo, mentre la zona centrale della navata conserva tratti più vicini all'originale. In entrambi i casi, ad ogni modo, abbiamo la possibilità di leggere l'alfabeto del linguaggio cosmatesco grazie a quanto ci è pervenuto che è, ad ogni buon conto, ben paragonabile, per stato conservativo, ai rari pavimenti definiti cosmateschi delle principali basiliche di Roma.

Vediamo, quindi, nella tabella che segue, i tratti principali dello stile dei Cosmati in detti pavimenti.

Ferentino. Il pavimento di Iacopo I

Senza entrare nel merito di una troppo lunga digressione sul pavimento[21], vediamo di raccogliere gli elementi stilistici essenziali che rappresentano l'evoluzione dal pavimento precosmatesco primitivo a quello della scuola cosmatesca della bottega di Lorenzo. A tal proposito è bene evidenziare che allo stato attuale nessun pavimento è riferibile con certezza documentale alla mano di Lorenzo di Tebaldo. Lo stesso Luca Creti, nelle opere citate in precedenza, che rappresentano gli studi di maggiore autorevolezza sulla bottega di Lorenzo fino ad oggi, descrive solo i pavimenti di Civita Castellana, di Anagni e di Ferentino i quali, come sappiamo, non sono attribuibili a Lorenzo. Quindi la nostra indagine inizia dall'opera di Iacopo I, figlio di Lorenzo che in età forse

[20] Infatti, il pavimento della cattedrale di Civita Castellana non è firmato, né vi sono documenti storici attendibili per una attribuzione certa. Alcuni elementi stilistici, rapportati con quelli di Anagni, ha fatto intuire alla Glass che esso potrebbe essere stato realizzato in tutto o in parte da uno dei membri della famiglia di Cosma nei primi anni del XIII secolo.

[21] Per una descrizione completa si veda N. Severino, *Il pavimento cosmatesco della cattedrale di Ferentino*, edizioni www.ilmiolibro.it, marzo 2011.

ancora giovane realizzò il pavimento della cattedrale di Ferentino attorno al 1204-1205.

Purtroppo, come in quasi tutti gli altri edifici religiosi in cui i maestri marmorari romani lavorarono, anche qui, a Ferentino, il pavimento ci è pervenuto quale risultato di notevoli rimaneggiamenti e restauri. Di originale, al cento per cento, vi sono solo alcuni frammenti erratici che furono abbandonati e quindi ritoccati di meno rispetto al resto delle opere. Per quanto riguarda il pavimento, innanzitutto notiamo che esso è stato manomesso per la maggior parte della sua superficie. Certamente sono stati conservati i motivi geometrici, ma non la corretta simmetria policroma tra essi. Le partizioni delle navate laterali sono quasi completamente rifatte nuove ed alcune zone andate perdute sono state lasciate vuote, mentre solo la fascia nella navata centrale è stata ricomposta con materiale solo in parte originale. Le differenze notevoli si ravvedono nelle strisce di marmo, cioè i listelli di marmo bianco utilizzati in varia misura per delimitare le partizioni rettangolari, le cornici, i quinconce e le guilloche. Nessuno di essi, nella loro interezza, può definirsi antico di otto secoli! E questo mi pare evidente, se si confrontano le condizioni del marmo di alcune tessere originali utilizzate nel pavimento con questi listelli. In alcuni tratti è possibile osservare la diversa condizione di usura e conservazione di alcune tessere originali, grandi e piccole, con i detti listelli che le delimitano.

Nelle zone delle navate laterali, dove è stato fatto un lavoro di rattoppo e completamento con materiale nuovo, si nota una maggiore disattenzione al principio di simmetria dei colori delle tessere nei motivi geometrici; principio che si vede rispettato in misura maggiore nella fascia della navata centrale.

Lasciamo ora da parte le considerazioni sullo stato conservativo del pavimento e prendiamo in esame i motivi geometrici per tentare di stabilire un repertorio significativo dello stile di Iacopo che è logico supporre derivasse in massima parte da quello del padre Lorenzo.

Ciò che nessuno può essersi inventato è proprio il disegno unitario del pavimento della cattedrale. Quindi, si suppone che i motivi geometrici ivi rappresentati possano essere considerati frutto del lavoro di Iacopo. Risalta subito agli occhi del visitatore le due lunghe guilloche presenti nella fascia centrale: la prima composta di 6 dischi porfiretici e la successiva di sette. Esse si susseguono dopo un grande e meraviglioso quinconce. Questi sono gli elementi di maggiore spicco, il resto è costituito da partizioni rettangolari di minore importanza e da frammenti che una volta erano erratici e poi sono stati introdotti nel pavimento.

Probabilmente il livello della scuola cosmatesca di questo pavimento è in funzione del livello decorativo della scuola iniziata da Lorenzo. Spesso, infatti, nei pavimenti, si ritrovano i motivi ingigantiti che furono realizzati in miniature come decorazioni degli arredi liturgici. Si trattava di realizzare modelli di arte musiva in scale e dimensioni diverse, gli uni maggiormente utilizzando tessere di pasta vitrea, gli altri tessere di marmo, grandi e piccole, nelle varietà che conosciamo, seguendo la tecnica dell'*opus tessile* e dell'*opus tessellatum*.

Fu probabilmente Lorenzo di Tebaldo, sulla base degli antichi repertori dell'*opus sectile* e dell'*opus vermiculatum*, ad iniziare la tradizione dei motivi geometrici prettamente di stile cosmatesco a cui si atterrà fedelmente la scuola di Iacopo e Cosma negli anni successivi, mentre le altre botteghe romane e siculo-campane traevano ispirazione più dagli influssi arabo-bizantini di cui era intrisa l'architettura dell'Italia meridionale di quell'epoca.

Il fatto che in due pavimenti di così grande superficie, come quelli della basilica superiode nella cattedrale di Anagni e nella sua cripta di San Magno, realizzati dal figlio Cosma I entro il 1231, non siano presenti guilloche di questo tipo, cioè così lunghe da avviluppare 5 o 6 dischi di porfido, fa credere che

questa soluzione sia stata congeniale quasi esclusivamente a Lorenzo e Iacopo I. Da ciò si può supporre che la lunga guilloche presente nella navata centrale della chiesa di Santa Prassede in Roma, quella nella cattedrale di Civita Castellana e quella nella chiesa di San Clemente, potrebbero essere attribuite tutte a Iacopo I. Per quanto riguarda Civita castellana, della stessa idea, ma su supposizioni diverse perché basate sulla lettura di una epigrafe sull'architrave del portale mediano della cattedrale, era anche Charles Hutton (1950), mentre è solo in parte giustificata, secondo me, l'attribuzione tarda della Glass (1980) al primo quarto del XIII secolo. Infatti la studiosa giustifica la sua ipotesi associando stilisticamente il pavimento di Civita Castellana con quello della cripta di San Magno nella basilica inferiore della cattedrale di Anagni. Nella cripta di San Magno non esistono guilloche estese, ma solo una lunga serie di quinconce. Però, la forma e lo stile del quinconce di Civita Castellana è troppo sono troppo analoghi ai quinconce della cripta di San Magno. Ciò potrebbe significare che Iacopo I e il figlio Cosma I abbiano potuto lavorare insieme alla realizzazione del pavimento in un periodo forse compreso tra il 1211 e il 1225. Inoltre, lo stile e le scelte dei motivi geometrici presenti nei dischi di porfido della lunga guilloche della cattedrale di Civita Castellana, presenta analogie a dir poco stupefacenti con quelli di San Clemente (come il triangolo di Sierpinski all'interno del disco), motivo per cui anche questo pavimento può essere attribuito a Iacopo I.

Perciò, credo che la scelta di realizzare fasce centrali con lunghe guilloche sia uno stile da attribuire principalmente a Iacopo I, forse derivato dal padre Lorenzo.

Il triangolo di San Clemente e quello di Civita Castellana

Il quinconce di Iacopo I.

Nel pavimento della cattedrale di Ferentino, possiamo ammirare l'unico quinconce di certa attribuzione documentale realizzato da Iacopo I. Il quinconce si presenta agli occhi con una bellezza incantevole. Fulgido di colori, semplice nelle sue linee classiche, nelle proporzioni e in parte delle simmetrie geometriche. Il rapporto tra le dimensioni dei dischi esterni e quello interno, sembra rispettare maggiormente la soluzione dei primi quinconce precosmateschi come nell'esempio di Montecassino, del Monte Athos, ecc. Ciò che non si ripete invece nei quinconce della cripta di San Magno ad Anagni realizzati dal figlio Cosma I che forse adottò questo tipo di soluzione anche per il pavimento di Civita Castellana.

Il quinconce di Iacopo però mi sembra il migliore di tutti come rapporto di proporzione tra i dischi e nella sua visione globale.

Dei listelli di marmo bianchi che avviluppano i dischi, solo una quindicina di frammenti mi sembra che siano riconoscibili come originali dell'opera di Iacopo. Due di essi in particolare credo siano di grande interesse per la nostra indagine: si tratta di due raccordi di congiunzione a forma di F curvilinea. Ma di questo ho parlato nelle pagine precedenti dedicate alla basilica romana di Santa Prassede. Anche in questo caso tali frammenti ci mostrano la differenza di età

del marmo e la prova, quindi, che l'opera è stata in buona parte manomessa e ricomposta. Se la scomposizione minuta delle piccole tessere delle decorazioni interne del quinconce viene osservata in modo ravvicinato, si può vedere la netta differenza di tessere più recenti e meglio conservate rispetto ad altre in buona parte consunte dal tempo e dall'usura. Le prime si mostrano in colori più vivaci e i lati perfettamente dritti, le più antiche più spente nei colori e nei lati modellate come la superficie curva di un sasso sottoposto all'azione perenne dell'acqua. Dove le tessere sono un po' meglio conservate si osserva una piccola parte di lavoro originale, mentre il più delle volte si assiste ad una disomogeneità dei colori e delle forme delle tessere perché dove mancavano furono sostituite con quelle più nuove. La simmetria dei colori è discontinua come anche quella nei motivi geometrici dei riquadri.

Il quinconce di Ferentino visto dall'alto del Coro. Foto N. Severino

Una delle cose più belle che dovevano deliziare gli occhi dell'osservatore, era sicuramente costituita dalle fasce curvilinee che avviluppano i dischi, formare da un delicato ricamo di tessere quadrate minute di vario colore in cui predomina il giallo antico. Qui, come in quasi tutti i pavimenti cosmateschi, non possiamo ammirare l'opera originale, perché non c'è simmetria tra i colori delle tessere, ma possiamo solo immaginare che effetto producevano le file quadratiche continue di colore giallo, nella semioscurità della chiesa. Il giallo che è un colore usato certamente dai Cosmati per enfatizzare l'illuminazione spirituale e la redenzione, inducendo il visitatore a riflettere sul cambiamento e la ricerca del nuovo.

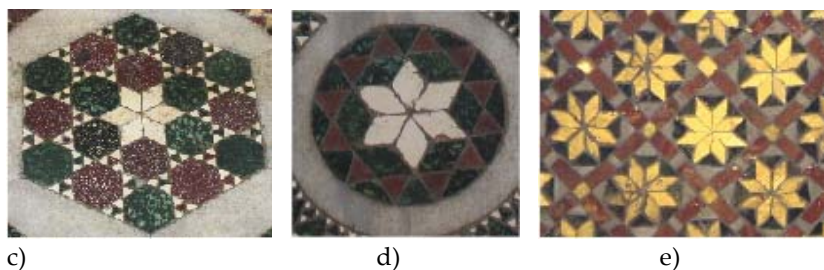
La stella cosmatesca di Iacopo I.

Da qualche parte si trova scritto che lo storico dell'arte Agincourt nel XIX secolo reputava i Cosmati inventori del mosaico "a stella", come si vede nel chiostro della basilica romana di San Paolo fuori le Mura. Probabilmente l'Agincourt, avendo visto l'uso frequente della stella ottagonale e dei pattern a stella nei lavori dei Cosmati, pensò che essi ne fossero in qualche modo gli "inventori". Le figure di stelle nei mosaici credo che siano ancora più antiche e quindi forse possiamo dire che i Cosmati, o meglio che a qualche membro delle famiglie dei Cosmati, piacque molto utilizzare la stella nei lavori di mosaico. Ma

di quale stella si tratta? L'Agincourt si riferiva ad uno in particolare dei diversi pattern a stella utilizzati dai maestri?

a b

Si può pensare che egli si riferisse alla stella formata da otto losanghe concentriche, come nella fig. b); oppure alla stella ottagonale con il quadrato al centro, come in a). In entrambi i casi, questi due pattern vennero usati dai Cosmati in una tale profusione da far pensare che costituissero una sorta di firma artistica. In particolare, l'uso della stella come nella fig. b), ma incorporata in diversi disegni, tra cui le più ricorrenti inscritta in un ottagono, oppure al centro di un disco porfiretico all'interno di una guilloche, e via dicendo, fu senz'altro un elemento stilistico che accompagnò costantemente i lavori di Iacopo I. Infatti, essa la troviamo nel pavimento di Ferentino, ma non in quello della basilica superiore di Anagni, mentre nella Cripta di San Magno, la si vede solo a decorazione dell'altare di San Magno, come se Cosma e figli avessero preso a prestito questo elemento da Iacopo da utilizzare solo per le decorazioni degli arredi. Ma è sempre da considerare la possibilità che strisce decorative simili, siano state aggiunte in tempi recenti, come lascerebbe pensare il troppo buono stato conservativo delle tessere della stella nella decorazione dell'altare di San Magno.

c) d) e)

Nelle tre figure sopra, si vedono altri tre principali esempi di mosaico a stella. in c) una stella esagonale al centro di un esagono più grande; in d) inscritta in un esagono; in d) ritorna la stella ottagonale in pasta vitrea dorata stavolta per gli arredi. E questi tre esempi esistono nella cattedrale di Ferentino in cui lavorò Iacopo. La stessa esagonale di c) la si vede ripetuta due volte nelle due serie di guilloche nella striscia centrale del pavimento. Mentre la stella della fig. d) esiste in una lapide, forse originariamente pavimentale ma avrebbe potuto appartenere ad un coro o altro, fissata al pavimento nei primi anni del '900.

E' ovvio che è troppo generico, da parte di Agincourt, dire che i Cosmati furono gli inventori del mosaico a stella. Quali artisti intendeva con il termine "Cosmati"? Forse anche le altre famiglie come I Ranuccio? Di Paulus? Di Drudo de Trivio o dei Vassalletto? Sicuramente il mosaico a stella fu utilizzato costantemente da tutti i marmorari romani e dell'Italia Meridionale, per cui non credo che si possa parlare di "invenzione dei Cosmati". Ma il fatto che l'uso della stella nei pavimenti l'abbiamo certificato nell'opera di Iacopo I e non in quelle di Cosma e figli, è significativo e fa credere che si tratti in effetti di una

sorta di elemento stilistico proprio appartenente alla bottega forse di Lorenzo prima e di Iacopo dopo, ma che fu abbandonato o, almeno, poco riutilizzato, dalla bottega del figlio Cosma e discendenti.

Gli altri elementi stilistici di Iacopo I nel pavimento di Ferentino[22]

Sempre sulla base del fatto che il pavimento della cattedrale di Ferentino è l'unico finora che vanta l'attribuzione certa, comprovata da documentazione storica, a Iacopo I, continuiamo a cercare di distinguere alcuni degli elementi che ci sembrano caratteristici dello stile del maestro romano.

Abbiamo visto che egli amava creare lunghe serie di guilloche piuttosto che creare serie di quinconce; che utilizzava, anche se con parsimonia, la figura della stella, generalmente esagonale e di colore bianco, al centro di dischi di porfido.

Ora vediamo alcuni tipi di pattern usuali che si riscontrano molto spesso nei lavori dei Cosmati. Se questo di Ferentino è il primo pavimento accertato cosmatesco, allora dobbiamo convenire che qui si trovano accomunati una quantità di pattern che vanno a costituire il repertorio classico dei Cosmati che seguiranno a Iacopo. E' evidente, quindi, che questi elementi stilistici non furono inventati di sana pianta da Iacopo, ma derivano da una più antica tradizione, quella di Montecassino da cui forse il primo maestro marmorario romano conosciuto, Magister Paulus, la trasmise ai suoi primi discendenti.

Nei lavori di Lorenzo di Tebaldo, questi elementi ci sono già tutti. Come anche nei pavimenti precosmateschi. Si trattava solo inserire nella tradizione degli stilemi personali derivati, probabilmente, quasi esclusivamente da semplici scelte artistiche nel campo delle decorazioni degli arredi liturgici e poi applicate anche ai litostrati musivi.

f g

Nelle figure *f* e *g* si possono vedere due pattern molto belli ed importanti del pavimento di Ferentino. Il primo è un esagono, al quale sia Iacopo che Cosma rimarranno sempre legati stilisticamente, in cui sono rappresentati altri esagoni con tessere a losanga dalla cui intersezione si formano figure di stelle scomposte in triangoli e al centro di ogni stella vi è una tessera esagonale uniforme. In questo motivo prevale sempre il colore rosso e verde. Nella fig. g) si vede un motivo geometrico unico nel suo genere, forse mai ripetuto in altri pavimenti. Un disco con un triangolo interno sui cui lati sono costruiti tre cerchi che si intersecano occultamente al centro del triangolo che è a sua volta composto di un frattale semplice di figure autosimili scomposte in triangoli minori. Lo spazio rimanente tra le tre porzioni di cerchio sono tre triangoli sferici, scomposti anch'essi in figure autosimili partendo da un triangolo maggiore

[22] Per una descrizione completa del pavimento della Cattedrale di Ferentino, N. Severino, *Arte Cosmatesca, La Cattedrale di Ferentino*, edizioni ilmiolibro.it, Roccasecca, 2011.

centrale. L'effetto che produce l'immagine è stupefacente perché sembra di osservare una sfera tridimensionale, una sorta di mappamondo con al centro il triangolo equilatero, simbolo che rappresenta Dio nella tradizione giudaica, di cui è proibito pronunciare il nome.

Questo pattern non sembra essere derivato dalla tradizione musiva antica, né da altri pavimenti precosmateschi ma io ho casualmente e con molta fortuna rintracciato un documento che potrebbe spiegare il suo impiego. Potrebbe forse trattarsi di una semplice casualità, ma l'eccezionale somiglianza del disegno e il suo significato mi invogliano a pensare che Iacopo volesse proprio rappresentare quella che dall'antico è definita *figura artis retoricae*. Il suo confronto con il disegno di Iacopo e la possibile spiegazione si può vedere nelle figg. g e o delle prossime pagine.

Dei motivi geometrici derivati dal repertorio del pavimento della basilica di Montecassino, gli artisti romani presero in prestito quasi tutto. Ciò che si può osservare quindi nel lavoro pavimentale di Iacopo è l'insistente ritorno dell'uso di alcuni pattern principali che caratterizzeranno lo stile di tutti i pavimenti prettamente cosmateschi. Alcuni di questi li possiamo vedere raggruppati nella tabella che segue:

Stella ottagonale	Triangoli raggianti	Losanga esagonale scomposta
Quadratini diagonali	Quadratini e triangoli	Croci di quadrati

Fig. h)

Fig. i)

Nelle figg. h) e g) si vedono i due pattern della stella ottagonale. Nel primo le stelle si intersecano, nel secondo sono indipendenti e realizzate all'interno di un singolo quadrato.

Le caratteristiche principali dello stile cosmatesco sono estremamente evidenti. Tra i dettagli che risaltano maggiormente troviamo i motivi geometrici a forma di stelle, esagonali ed ottagonali, gli esagoni, a tessere uniformi, intersecantesi con losanghe esagonali o in composizione mista di entrambi i casi; i triangoli raggianti, semplici e complessi, le figure autosimili di triangoli di Sierpinski nel livello semplice; le file ripetute e consecutive di quadratini disposti diagonalmente o, come si dice *ad quadratum*, e via dicendo.

Nel pavimento di Iacopo a Ferentino troviamo ancora un paio di elementi abbastanza personali, se vogliamo, che sono rappresentati negli ultimi due dischi della prima serie di guilloche, dopo il quinconce. Li possiamo vedere qui sotto.

fig. L fig. m

La fig. *L* è un disco della guilloche costituito cinque losanghe oblunghe i cui lati interni danno forma ad una stella a cinque punte. Al centro vi è un disco di porfido rosso intagliato a forma di decagono regolare e questo perché cinque dei suoi lati costituiscono la base dei cinque triangoli scomposti in quattro tessere triangolari minori di cui quella centrale rossa, che sono le punte della stella. Evidentemente anche le losanghe, sono state sagomate, nei lati interni dove erano tangenti al disco, affinché potessero aderire perfettamente ai lati dritti del decagono.

Il pattern della fig. *m*, invece, è più complesso e raro, se non unico nel repertorio cosmatesco. Il disco della guilloche è formato esternamente da quattro losanghe oblunghe, due rosse e due verdi, disposte simmetricamente e alternate a quattro piccoli dischi uniformi tangenti al cerchio, anche questi due rossi e due verdi disposti simmetricamente. Al centro un quadrato verde disposto diagonalmente i cui vertici toccano il lembo dei quattro dischi. In tal modo la figura genera negli spazi vuoti rimanenti, quattro quadrati composti di tre lati sferici adiacenti ai dischi e alle losanghe e uno dritto, corrispondente al quadrato centrale. Ognuno di questi quadrati ha al suo interno un altro quadrato uniforme disposto ortogonalmente, anche questi due rossi e due verdi simmetricamente disposti. Gli spazi attorno al quadrato sono quattro triangoli aventi lati sferici e dritti a loro volta scomposti in quattro elementi minori.

Il significato simbolico di questo pattern può essere interpretato in questo modo. Il quadrato è il simbolo della terra, in opposizione al cielo, simboleggiato dal cerchio.

La figura del quadrato è, nella sua simbologia, associata molto spesso al numero quattro, come nella *tetraktys* dei Pitagorici. L'insieme del cerchio e del quadrato, rappresentano i due aspetti fondamentali di Dio: il cerchio esprime il celeste, il quadrato il terrestre. Questo motivo geometrico si trova poco prima del gradino che separa il presbiterio dalla zona centrale della chiesa. Qui il

quadrato voleva indicare la vicinanza del recinto sacro: il Tempio che era prossimo al fedele. Il numero quattro è il numero della perfezione divina ed è qui rappresentato dai quattro cerchi che sono intorno al centro immobile, il quadrato, disposti in una direzione più vicina a quelle dei punti cardinali. Infatti, il pattern, come si riesce a vedere, si sviluppa in senso direzionale sensibilmente sfasato rispetto alla linea della fascia centrale. Sembra impossibile capirne il motivo, se non si pensa che esso è stato intenzionalmente disorientato dalla linea della fascia, forse per accostarlo il più possibile alle direttrici dei punti cardinali rispetto ai quali la navata della chiesa è orientata in senso Est-Ovest.

Nulla sembra essere lasciato al caso. Non abbiamo la certezza che gli altri dischi delle guilloche siano originali, ma oltre a quelli già visti, non vi sono altri pattern di particolare interesse che possano essere associati allo stile personale di Iacopo. Un altro elemento che, a mio parere, può essere di fondamentale importanza nel riconoscimento dello stile del maestro romano, è l'uso frequente di dischi di porfido uniformi nelle serie di guilloche, ma senza alcuna decorazione o motivo geometrico interno. Se ne vede un buon esempio nel pavimento di Ferentino, ed è fortemente confermato anche dalla lunga guilloche del pavimento di Civita Castellana dove anche molti dei dischi sono esenti da motivi geometrici. La stessa caratteristica vale per il pavimento della basilica di San Clemente, dove incredibilmente tra tutti i dischi vuoti delle guilloche presenti, si ripete eccezionalmente solo il disco con il triangolo frattale, proprio come a Civita Castellana. Lo stesso si può dire per la basilica dei Santi Quattro Coronati, dove pure lavorò sicuramente prima Lorenzo, poi il figlio Iacopo I e nell'Oratorio di San Silvestro, si riconosce lo stile dell'ultimo Cosma o dei figli Iacopo II e Luca.

Insomma, senza timore di sbagliare troppo, possiamo dire che le guilloche lunghe e quinconce con dischi pressoché vuoti di motivi geometrici, appartengono allo stile di Iacopo I, mentre le guilloche corte e le concatenazioni di quinconce con dischi di che esibiscono motivi geometrici elaborati nei modi cosmateschi della Bottega di Lorenzo, appartengono più direttamente allo stile di Cosma e figli.

Per quanto riguarda i motivi geometrici delle ripartizioni rettangolari nel pavimento di Ferentino, queste non offrono un quadro certo che si può attribuire esclusivamente a Iacopo. Infatti, non sappiamo se nel duomo fosse presente un pavimento precosmatesco fatto realizzare in occasione della traslazione delle reliquie del santo patrono Sant'Ambrogio, prima del 1110. E' da considerare che a quel tempo la chiesa fu forse ricostruita in buona parte, sotto papa Pasquale II a cui si devono molti altri pavimenti musivi di allora. Così, non possiamo escludere che il primitivo pavimento fosse stato prima realizzato da Magister Paulus sotto Pasquale II, successivamente rimaneggiato e/o restaurato da Lorenzo di Tebaldo a cui seguì il figlio Iacopo che si curò di rifare forse principalmente la fascia centrale del pavimento. Storicamente plausibile, in quanto è ciò che penso sia accaduto in massima parte per quasi tutti i pavimenti musivi medievali delle basiliche romane. Questo spiegherebbe anche perché il pavimento, nella sua visione unitaria, sembra essere formato da zone di pavimento più vicine allo stile precosmatesco e nella zona centrale allo stile cosmatesco.

Il passaggio di Iacopo I nella cattedrale di Terracina.

Terracina non è molto lontana da Ferentino dove sappiamo con certezza che Iacopo I eseguì il pavimento cosmatesco. Ma forse nel medioevo era più facile arrivare a Terracina da Roma via litorale tirrenico. Ad ogni modo, Terracina non

era certo così fuori portata da chi viveva nella città eterna. Sulle opere cosmatesche della cattedrale di Terracina si è letto di tutto, meno di un particolare, forse il più importante di tutti: l'evidenza dello stile di Iacopo I riconoscibilissimo in ampi tratti del pavimento musivo. Elemento principale di identificazione è l'uso frequente della stella, specie nelle soluzioni geometriche esagonali, di decorazione e nei dischi centrali di guilloche o quinconce. La molteplicità degli stilemi di Iacopo I riconoscibili, oltre che nei singoli dettagli anche nell'insieme di dischi porfiretici e fasce decorative, permette, secondo il mio parere, di ritenere che il maestro romano abbia dato il suo contributo in questa chiesa. L'analisi di tutta la superficie pavimentale, comunque, mostra che esso non ha quella omogeneità stilistica che avrebbe avuto solo se fosse rimasto inalterato dal suo primo concepimento. E' evidente che il risultato di quanto si vede oggi sia la somma di diversi interventi, di rifacimento, restauro e conservazione, dovuti a diversi artisti, in tempi diversi. Generalmente si notano stilemi appartenenti ai pavimenti precosmateschi, vicini alla concezione di quello della basilica di Montecassino, come anche caratteristiche, quelle delle figure zoomorfe, tipiche della scuola di marmorari siculo-campana. Ma vi sono ampie zone di pavimento, soprattutto nel presbiterio che mostrano chiaramente lo stile del pavimento cosmatesco romano, anche se a tratti frammisto ad elementi estranei, come l'inserimenti di animali o di pattern geometrici più propriamente di stile campani. Tuttavia, la mano dell'artista romano è fin troppo evidente in esempi classici, come quelli che si vedono nelle immagini che seguono e che mostrano, in particolare, le caratteristiche dello stile di Iacopo I che abbiamo riscontrato nel pavimento della cattedrale di Ferentino.

Prima di concludere, ritorno un attimo su un dettaglio delle pagine precedenti, relativo al pattern della figura *g* in cui si vede un cerchio con un triangolo al centro e tre porzioni di cerchio costruiti sui cateti del triangolo. La scomposizione interna del triangolo e delle campiture esterne è fatta con triangoli e, come abbiamo già detto, precisamente si riconduce al livello più elementare del cosiddetto triangolo di Sierpinski. Le campiture esterne però formano tre triangoli sferici in cui la decorazione è fatta in modo che, utilizzando triangoli grandi e piccoli, sia ottenuto l'effetto di una superficie sferica a globo. Un pattern di grande effetto mai visto in nessun'altro pavimento. E' realmente una invenzione di Iacopo I? Di recente mi sono casualmente imbattuto in una immagine che riporto nella fig. *o*, la quale rappresenta la figura *artis retoricae*.

Fig. *g*

Fig. *o*

Non mi pare si tratti di semplice somiglianza, ma di una vera e propria identificazione con il pattern di Iacopo I realizzato nella cattedrale di Ferentino. La figura è tratta da un codice manoscritto pseudo-Apollonius. Una figura antica quindi, che nell'iconologia cristiana dovette assumere un certo significato durante il medioevo. Nel pavimento di Ferentino si trova all'inizio della fascia centrale, proprio nella prima ruota della guilloche che guida il fedele nel suo cammino verso il *Sancta Sanctorum*. Quale significato doveva avere, quindi, per essere posta all'inizio del percorso pavimentale musivo?

Credo che la reinterpretazione filosofico-religiosa di detta figura sia quella di invocare la misericordia di Dio attraverso la preghiera ed è il primo atto che il fedele deve fare entrando in chiesa, prima di iniziare il suo percorso. Qualcosa del genere era aveva interpretato anche il parroco don Luigi Di Stefano della cattedrale di Ferentino, che così spiega il suddetto disegno: "*Il primo cerchio contiene il disegno centrale policromo del triangolo con tre globi semicircolari costruiti uno su ogni lato, contornato da una raggiera bianca, che gli dona l'effetto e lo splendore del sole. A te che lo osservi fa venire l'idea della Santissima Trinità, che ti invita a ricevere la benedizione di Dio, che ti accoglie, ti prende sotto la sua protezione e ti invita a non aver paura di intraprendere un cammino di conversione nel nome del Padre del Figlio e dello Spirito Santo*".

Entrambe le interpretazioni sono abbastanza plausibili, solo che fino ad oggi non si era mai visto un disegno antico che replicasse il pattern disegnato da Iacopo I a Ferentino.